National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

IL FANTASTICO E TARCHETTI

BY

PATRIZIA BETTELLA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

IN

ITALIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1990

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64908-9

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR	PATRIZIA BETTELLA
TITLE OF THESIS	IL FANTASTICO E TARCHETTI
DEGREE	MASTER OF ARTS
YEAR THIS DEGREE GRANTED	FALL 1990

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

.....

Via Mozart 24

35132 Padova- Italy

DATE:

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

THE UNDERSIGNED CERTIFY THEY HAVE READ, AND RECOMMEND TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH FOR ACCEPTANCE, A THESIS ENTITLED "IL FANTASTICO E TARCHETTI" SUBMITTED BY PATRIZIA BETTELLA IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN ITALIAN LITERATURE.

M. Verdicchio (Supervisor)

E. Musacchio

M. Kapetanovich

DATE: August 21, 19.

Abstract

This study analyzes the fantastic tales of Igino Ugo Tarchetti, but examines only those texts that the author published with the title of Racconti fantastici. Usually these tales are read according to the criteria set by the fantastic "genre", especially those set by Todorov. In this study, however, we depart from this tendency and approach these tales first of all as narratives, apart from any fantastic generalization. The study is divided in two parts. In the first part we analyze three tales: I fatali, Le leggende del castello nero, Uno spirito in un lampone, emphasizing especially the topos of the double, an element that appears in each of the three tales and that serves as starting point for a discussion of issues such as the coexistence of opposite tendencies in the consciousness, the inner struggles of the Ego and the existence of a fragmentary world. In the second chapter we analyze La lettera U and Un osso di morto that reveal a parodistical and ironical aspect of the fantastic "genre". Our analysis reveals that the fantastic, as it is seen by Tarchetti, is not an end in itself, as it may appear at first, but is principally a rethorical device that enables the author to represent the world in a modern perspective, while emphasizing at the same time its most strange and contradictory aspects.

Sommario

Questo studio si propone di analizzare il racconto fantastico di Igino Ugo Tarchetti, trattando solo quei testi che l'autore pubblicó col titolo di Racconti fantastici. Di solito questi racconti vengono letti secondo criteri stabiliti dal genere fantastico, prendendo come riferimento Todorov. In questo studio si è voluto invece allontanarsi da questo approccio e analizzare questi testi prima di tutto come narrativa, aldiquà di ogni parametro fantastico. Lo studio è diviso pertanto in due parti principali. Nella prima si esaminano tre racconti: I fatali, Le leggende del castello nero e Uno spirito in un lampone, mettendo in evidenza soprattutto il topos del doppio, elemento che compare in ognuno dei tre racconti ed è punto di partenza per l'approfondimento di problemi quali la compresenza di opposte componenti nella coscienza, la conflittualità dell'Io e il sussistere di un mondo reale frammentario. Nel secondo capitolo esaminiamo La lettera U e Un osso di morto che rivelano una dimensione ironica e parodistica del genere fantastico. Da questo studio risulta che il fantastico, cosí come è concepito da Tarchetti, non è fine a se stesso ma si pone come veste retorica che permette di rappresentare un mondo reale visto in una prospettiva moderna, mettendone in luce anche gli aspetti più strani e contraddittori.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUZIONE

A. Igino Ugo Tarchetti..... 1

B. Il fantastico e Tarchetti..... 2

C. La poetica del fantastico..... 5

NOTES..... 10

CHAPTER I

A. La teoria..... 11

B. I fatali..... 20

C. Le leggende del castello nero..... 29

D. Uno spirito in un lampone..... 46

NOTES..... 57

CHAPTER II

A. Premesse..... 58

B. La lettera U..... 59

C. Un osso di morto..... 71

NOTES..... 79

CONCLUSIONE..... 80

NOTES..... 85

BIBLIOGRAPHY..... 86

INTRODUZIONE

A. Igino Ugo Tarchetti

Igino Tarchetti (si autonominerà Ugo in onore di Foscolo) nasce a San Salvatore Monferrato presso Alessandria nel 1839. Proveniente da famiglia borghese si arruola nel 1859 nell'esercito piemontese e intraprende la carriera militare. Ciò lo porta a viaggiare con l'esercito in varie località del Meridione all'epoca della lotta contro il brigantaggio. L'esperienza negativa nell'esercito suscita in lui una forte avversione contro la guerra e il militarismo che si esprime nel suo romanzo Una nobile follia (1867). Lasciato l'esercito torna a Milano e intraprende una fortunosa vita di scrittore e giornalista segnata da mille difficoltà e stenti. Scrive per vivere e accetta di collaborare per varie riviste e giornali come Rivista minima, Il Gazzettino rosa, Il pungolo. Durante questi anni Tarchetti frequenta il salotto della contessa Maffei ed entra in contatto con artisti come Praga, Boito, Camerana e altri.[1] Malato e senza mezzi muore prematuramente a Milano il 25 marzo 1869.

La produzione letteraria di Tarchetti si limita ad un periodo assai breve che potremmo collocare tra il 1865 e il 1869, anno della morte

prematura. Nel primo romanzo Paolina (1866), affronta temi di carattere sociale descrivendo la miseria della vita cittadina. In Una nobile follia (1867) esprime il suo dissenso e disgusto per il modo in cui fu condotta la guerra di indipendenza. Ai temi di protesta e dissenso della prima produzione si sostituiscono temi più intimistici nei racconti della serie Amore nell'arte (1867) per passare poi ai Racconti umoristici (1869) e alla raccolta dei Racconti fantastici (1869). Tutta questa produzione insieme al romanzo maggiore Fosca usciranno postumi nel 1869, poco dopo la sua morte. Fosca, che uscì inizialmente a puntate nel Pungolo, accompagnó Tarchetti negli ultimi giorni della sua breve vita e rimase inconcluso; sarà l'amico Farina a scrivere l'ultimo capitolo in modo da renderne possibile la pubblicazione nel 1869. Postuma è anche la pubblicazione della raccolta di versi Disjecta (1869).

B. Il fantastico e Tarchetti

L'attività artistica di Tarchetti risente prima di tutto dell'affiliazione agli scapigliati lombardi, un gruppo di artisti che vivono a Milano tra il 1860 e il 1880.[2] Il movimento o meglio gruppo di artisti si afferma, insieme a Tarchetti, con Emilio Praga, i due Boitó, Camerana e altri amici che si considerano artisti ribelli, giovani che

"non appartengono a una classe precisa, ma sono transfughi da classi diverse, senza ideali ben definiti, anzi ambigui e contraddittori." (Bonifazi 1977, VIII). Questi giovani che non "conoscono più né Risorgimento né Unità (che sono ormai cose fatte)"(Finzi, 5) vivono un'esistenza un po' bohémienne tra protesta e ubriachezza, tra pazzia e malattia intesa come diversità. Odiano i valori della classe borghese in ascesa, disprezzano il denaro e la proprietà, cercano di indagare nella loro arte tutti gli aspetti più strani, inconsueti, negativi e inquietanti che rivelano il diverso, il brutto, il deforme, l'anormale e tutto quanto si distacca dalla quotidianità e dal vivere comune.

L'opera di Tarchetti rivela tutti questi elementi in quanto si pone come momento di rottura nei confronti dei valori borghesi, della tranquilla e ottimistica vita comune. Egli ama indulgere nello strano, nel diverso, nel brutto, come momento di ribellione ad un mondo di "monolitica certezza"(Finzi, 6) di contestazione sociale e individuale.

Tarchetti si rivolge al genere fantastico nell'intento di addentrarsi nell'ambito dello strano, dell'anomalo, del diverso e inquietante cercando di mettere in dubbio le certezze del mondo reale e di mostrarne la complessità e disuniformità. Scegliendo il genere fantastico Tarchetti segue una tendenza diffusa non tanto in Italia, ma in particolare in Francia dove avviene il rilancio del racconto fantastico alla Hoffmann attraverso la mediazione di Poe. Ia fonte più diretta a cui si rifà Tarchetti sono i "contes fantastiques" che dal 1822 divennero di gran moda

in Francia. Intorno alla metà del secolo poi comincia a prendere piede il racconto di Poe [3] affermatosi in Francia grazie alla traduzione di Baudelaire.

Gaetano Mariani nella sua Storia della scapigliatura compie un esame dettagliato delle fonti a cui Tarchetti si ispirò per comporre i suoi Racconti fantastici e rintraccia nei narratori francesi della metà dell'Ottocento il principale influsso sui racconti tarchettiani. Oltre ad Hoffmann, che viene indicato come "il suo grande amore"(421) e Poe resogli accessibile dalle traduzioni di Baudelaire, il fantastico di Tarchetti deriva più direttamente dai francesi Gautier, Nodier e Chatrian.

L'interesse che i Racconti fantastici tarchettiani suscitano nell'ambito della panoramica della letteratura italiana del secolo diciannovesimo, è data dal fatto che essi "costituiscono un'eccezione nella nostra narrativa ottocentesca di forte tendenza realistica"(Bonifazi 1977, VII). Come osserva anche il Mariani il racconto fantastico "costituiva un'esperienza del tutto nuova per l'Italia"(421). La breve serie dei Racconti fantastici di Tarchetti rimane allora unico esempio di letteratura fantastica nell'ambito della letteratura italiana del secolo diciannovesimo e si profila come punto di avvio per un genere che vedrà numerosi seguaci nella narrativa novecentesca. Bonifazi rintraccia infatti una linea di discendenza che da Tarchetti conduce fino al racconto fantastico moderno di Pirandello e Buzzati (Bonifazi, 1982). Anche Pandini ritiene Tarchetti un precursore del fantastico moderno (25).

C. La poetica del fantastico

Non si vuole in questa sede dare una definizione rigorosa di cosa si deve intendere per fantastico né ipotizzare un modello teorico da applicare in generale. Volendo peró analizzare una raccolta di testi intitolati Racconti fantastici, ci pare importante fare degli accenni su di un genere che in questi ultimi anni è divenuto oggetto di rinnovato interesse grazie a Tzvetan Todorov e alla sua Introduction à la litterature fantastique (1970)[4]. Todorov conduce un'analisi formale estremamente precisa e rigorosa ed individua un modello astratto attraverso il quale analizzare i vari racconti. Secondo Todorov è possibile rintracciare il fantastico in quella regione di confine tra l'"étrange" e il "merveilleux" e individuare come elemento caratteristico del fantastico l'incertezza e l'esitazione davanti ad un fatto incredibile. Si esita tra una spiegazione razionale e realistica e l'accettazione del soprannaturale.

> Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connâit que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. (29)

Il nucleo su cui poggia il fantastico è proprio l'"hésitation", il

dubbio che permane fino alla fine del racconto e che non permette di decidere definitivamente per l'una o per l'altra soluzione. Se il "merveilleux" porta direttamente nell'ambito fiabesco dove si presuppone l'accettazione dell'inverosimile e dell'inspiegabile, il fantastico deve sempre lasciare la possibilità di una spiegazione razionale pur non essendo essa stessa fornita dal testo. La sensazione di esitazione, incertezza e dubbio è provocata dal fatto di trovarsi davanti a qualcosa di inconsueto sinistro, unheimlich.[5]

Il modello indicato da Todorov presenta però i limiti di una teoria astratta che non lascia molto spazio di applicabilità a livello dei racconti in concreto. Proprio per l'estremo rigore formale su cui si fonda, il modello todoroviano rischia di diventare estremamente limitante, escludendo dal fantastico autori come Poe, Kafka, e, per molti racconti, anche Hoffmann. Si puó tuttavia affermare con Bonifazi che "Todorov ha avuto il grande merito di avere sottoposto il genere fantastico a un esame lucido e rigoroso e in termini esclusivamente letterari e di 'poetica'." (Bonifazi 1982, 39).

Nell'accostarsi a dei racconti fantastici si rischia di rifarsi a modelli astratti e quindi difficili da applicare per la loro restrittività, o di lasciarsi trasportare dal senso di inafferrabilità di testi che sembrano resistere ad ogni analisi e classificazione. Questo é il caso dei Racconti fantastici di Tarchetti che appartengono ad una forma narrativa caratteristica e tuttavia ambigua, non ben delimitabile. Si è

cercato di analizzare questi racconti innanzi tutto come testi narrativi prima che come testi fantastici per stabilire in che modo queste narrazioni possono esprimere il fantastico, senza cercare di inserirli o confrontarli con schemi formali rigorosi troppo limitanti.

Cercando di non fermarsi all'aspetto formale classificatorio si può scoprire la modernità dei racconti fantastici di Tarchetti che possono porsi come momento di approfondimento di problemi riguardanti l'esistenza umana, l'individuo e la sua coscienza. É essenziale dunque valutare il ruolo del fantastico come strumento di indagine della complessità della natura umana perché il fantastico, come osserva Calvino, "ci dice più cose sull'interiorità dell'individuo e sulla simbologia collettiva."(5) Ecco allora che il racconto fantastico diventa momento di indagine "del rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda."(Calvino, 5).

La nostra analisi si occupa solotanto dei racconti contenuti nella breve raccolta che l'autore definí "fantastici" e pubblicó col titolo Racconti fantastici[6]. Esistono anche altri racconti a sfondo fantastico come La fortuna del capitano Gubart (1865), Il lago delle tre lamprede (1868), L'elixir dell'immortalità (1865) o la trilogia di Amore nell'arte (1867), ma in questi il fantastico non è la dimensione principale. Essi non sono stati inclusi nella nostra analisi anche perchè non si intende in questa sede affrontare il problema di una eventuale catalogazione

di tutta la produzione tarchettiana allo scopo di evidenziarne gli elementi fantastici. Operando una rivalutazione della tematica fantastica, così come la proponiamo per questi Racconti fantastici, si potrebbe eventualmente procedere ad una rilettura anche degli altri racconti in modo da rivalutare testi finora ignorati o poco noti.

I Racconti fantastici si collocano cronologicamente attorno al 1868, anche se Le leggende del castello nero era già apparso in appendice alla rivista Il pungolo nel 1865. La breve serie comprende cinque racconti: I fatali, Le leggende del castello nero, La lettera U, Un osso di morto e Uno spirito in un lampone. Abbiamo suddiviso l'analisi di questi racconti in due capitoli secondo le tematiche in essi trattate. Nel primo capitolo analizziamo I fatali, Le leggende del castello nero e Uno spirito in un lampone che si incentrano tutti sulla tematica del doppio, elemento che, sotto aspetti diversi, compare in ognuno dei tre racconti come punto di partenza per l'approfondimento di problemi quali la compresenza di opposte componenti nella coscienza, la conflittualità dell'Io e il sussistere di un mondo reale frammentario.

Nel secondo capitolo trattiamo La lettera U e Un osso di morto che si distaccano dal topos del doppio per approfondire invece la componente ironica e parodistica, permettendo di trarre una conclusione generale su ciò che Tarchetti intendeva per fantastico e su come vanno perciò letti questi racconti fantastici. Seguirà poi una terza parte in

cui trarremo delle conclusioni generali sull'importanza e il valore dei Racconti fantastici di Tarchetti.

NOTE ALL'INTRODUZIONE

1 Per informazioni più dettagliate sugli autori che vengono collocati tra gli scapigliati lombardi si vedano in particolare il testo di Mariani, di Nardi e di Bosco citati nella bibliografia.

2 Il termine scapigliatura proviene dal romanzo di Cletto Arrighi La scapigliatura e il 6 febbraio che narra una fallita rivolta antiaustriaca. Il termine si afferma poi ad indicare un "fenomeno morale e politico." (Nardi, 30).

3 Per altri riferimenti sull'influsso di Poe sugli scapigliati e su Tarchetti in particolare, si veda l'articolo di Rossi e il capitolo di Mariani dedicato a Tarchetti.

4 Faremo riferimento all'edizione de Seuil del testo di Todorov. In campo italiano sono da segnalare negli anni ottanta alcuni testi che rivelano un rinnovato interesse per il genere fantastico; si veda per esempio Bonifazi 1982, Farnetti 1988, Branca 1988.

5 Il termine "unheimlich", che indica letteralmente il non-familiare, è stato tradotto in italiano con sinistro, perturbante, inquietante, ma indica tutto ciò che non è "heimlich" o "heimisch", cioè noto, familiare, abituale.

6 Tutte le citazioni riferentisi ai Racconti fantastici sono contrassegnate d'ora in poi da un numero tra parentesi che si riferisce alla pagina dell'edizione I.U. Tarchetti Tutte le opere, volume secondo Bologna: Cappelli, 1967.

CAPITOLO I

A. La teoria

Come punto di partenza dell'analisi dei Racconti Fantastici di Tarchetti è assai utile prendere in esame i primi due racconti (I fatali e Le leggende del castello nero) che per la loro struttura forniscono quelli che Monica Farnetti chiama "ampi spazi metanarrativi"(73), momenti cioè di estremo interesse sia per la delineazione di un substrato teorico sia perché possono fornire una valida base diegetica all'insieme dei racconti.

Se nelle opere di Tarchetti manca un contributo teorico che possa guidarci nella interpretazione dei testi, queste pause nella narrazione, questi spazi riflessivi della voce narrante possono essere considerati a buona ragione una "esplicita dichiarazione di poetica"(Farnetti, 73) in quanto guidano il lettore alla giusta lettura e decodificazione del testo.[1] É quindi importante dare il giusto peso a queste introduzioni teoriche che precedono immediatamente il racconto vero e proprio. Anche se la vera trama narrativa comincia dopo il contributo teorico d'apertura, è qui che il racconto ci rivela il modo in cui vuole essere letto.

Il lettore viene insomma guidato nella giusta prospettiva di lettura del testo. Nella parte introduttiva il lettore viene preparato ad affrontare fatti insoliti e strani, che pure fanno parte del mondo reale.

Non è possibile quindi applicare a questi testi i parametri del racconto tradizionale. La dimensione assunta come tradizionale, dove viene preso come punto di riferimento un mondo reale logico e razionale, viene qui rifiutata e ad essa si sostituisce una nuova prospettiva dove le certezze del mondo razionale vengono messe in discussione. Ma vediamo più da vicino come si configurano questi "spazi metanarrativi" così bene articolati nei primi due racconti.

L'esordio di Tarchetti nella parte iniziale del racconto I fatali è una domanda retorica: esistono degli esseri destinati ad esercitare un'influenza sinistra su uomini e cose che li circondano? Seguendo la logica della ragione dovremmo dire di no. Tuttavia ciascuno di noi è testimone ogni giorno di fatti ed episodi che la ragione non puó o non vuole ammettere. La voce narrante chiama questa fede in fenomeni ed eventi non riconducibili ai parametri della ragione, superstizione. Esistono insomma certi ordini di avvenimenti davanti ai quali non è possibile assumere una posizione precisa. Delle cose che avvengono nel mondo fisico e spirituale non è sempre possibile rinvenire delle leggi. Ne osserviamo gli effetti ma non possiamo spiegarne le cause. Esiste comunque una interazione tra mondo dello spirito e mondo della materia, soltanto che non sempre il potere della scienza riesce a identificare le

leggi che regolano tali fenomeni.

La posizione che assume qui Tarchetti è assai polemica nei confronti del potere attribuito alla scienza.

> Il segreto dei fenomeni fisici è in parte violato....la scienza ha analizzato la natura....ma essa si è arrestata dinanzi ai fenomeni psicologici, e dinanzi ai rapporti che congiungono questi a quelli.(8)

É qui messo in risalto il limite della scienza in cui l'uomo ottocentesco è così abituato ad avere sconfinata fiducia. Solo quando i fatti sono chiari e ripetibili la scienza può tentare di darne una spiegazione altrimenti è costretta a capitolare, perfino a negare l'esistenza di certi fenomeni. Anche se la nostra "ragione freddamente positiva"(7) non riesce a decidere se negare o accettare certi fatti noi dobbiamo ammetterli. Si tratta di quella situazione di mezzo tra "fede ferma" e "fede tituibante"(8) a cui il narratore dà il nome di superstizione. La superstizione, che da luogo a grandi credenze, poggia su fatti a volte inspiegabili che vengono però accettati. Se non ci sono idee senza fatti, la superstizione deve essere partita da un fatto. Il narratore cerca insomma punti di appoggio per la sua teoria e tenta di convincere il lettore a credere a certi fatti anche se non sono riconosciuti dalla scienza. Il problema della scienza è che essa necessita una conferma, una ripetizione di certi fenomeni per poterli osservare ripetutamente e successivamente dedurne delle leggi valide in generale. Se però questi fenomeni si sono verificati solo raramente o una

sola volta ecco che la scienza, non potendo razionalizzarli, li dimentica, li ignora se non addirittura li nega. Nessuno puó determinare il tempo e le circostanze in cui questi fenomeni potranno ripetersi. Dobbiamo solo per questo motivo rifiutare questi fenomeni? Secondo la voce narrante certamente no, tanto più che il soggetto di cui si occupano questi racconti è proprio quell'insieme di fenomeni rari, strani, non linearmente riconducibili alle leggi della ragione. Attraverso queste premesse Tarchetti vuole convincerci ad accettare anche i fenomeni strani e anzi sta cercando di focalizzare l'attenzione del lettore su questi in particolare.

Nel primo racconto della serie, I fatali, il fatto strano e irrazionale che ci viene proposto è l'esistenza di persone che possono esercitare influenze sinistre su cose e persone. A conferma di questo fenomeno, che la ragione si vede costretta a rifiutare, Tarchetti adduce l'esperienza quotidiana che ciascun individuo puó avere. A chi non è capitato almeno qualche volta di trovarsi di fronte ad una persona che istintivamente suscitava paura, o diffidenza o sospetto? La domanda retorica rende più pregnante l'affermazione della voce narrante. Si tratta di una superstizione che è insita nell'umanità sin dalle sue origini. É una credenza istintiva che tutti più o meno consciamente accettano. Il narratore ci fornisce anche esempi illustri come Hoffmann, uomo che per tutta la vita credette di essere egli stesso fatale e di esercitare misteriosi influssi sulle persone.

Al termine della disquisizione teorica si colloca il racconto vero e proprio. Non bisogna peró separare le due entità del racconto come se fossero autonome l'una rispetto all'altra. É proprio lo spazio introduttivo che ci prepara ad affrontare il contenuto apparentemente assurdo o insensato del racconto. A conclusione dell'inserto teorico la voce narrante espone il proprio intento nel proporre il racconto fantastico e sorprendentemente nessuna posizione decisa viene presa su tali fenomeni.

> Io non voglio dimostrarne né l'assurdo, né la verità. Credo che nessuno lo possa fare con argomenti autorevoli. Mi limito a raccontare fatti che hanno rapporto con questa superstizione. (9)

Finora quindi il lettore si è sforzato di mettere da parte i propri pregiudizi positivistici e di ammettere l'esistenza di fenomeni che la ragione rifiuta e poi alla fine dell'introduzione, quando ci si aspetta l'enunciazione di una tesi l'autore fa come un passo indietro astenendosi dal prendere una posizione in favore di quei fatti strani o quegli influssi negativi di cui finora ha argomentato.

L'intento dell'autore non è quindi tanto quello di dimostrare la realtà e legittimità di questi fatti insoliti quanto piuttosto quello di creare una situazione di inquietudine e turbamento di fronte a tali fatti.

Ancora più eloquente in questo senso è la scansione metanarrativa che si apre al principio delle Leggende del castello nero. Anche in questo racconto il narratore vuole esporci un fatto che non si puó spiegare

mediante la ragione positiva. Che fare, negarlo o accettarlo? Tutti gli elementi che configurano l'avvenimento sono imperscrutabili, ammantati di mistero: presenza di una vita oltre la morte, ritrovamento di un oggetto che si riteneva impossibile recuperare, un morto che vive, un sogno profetico, una donna fatale, l'ambientazione in un luogo sconosciuto e remoto. Il testo ci dice come dobbiamo leggere questo racconto; si tratta di un "enimma insolvibile" che non è neppure un fatto ma soltanto "ombra di un fatto"(41). Particolare attenzione deve essere posta all'importanza di queste affermazioni che hanno un valore ermeneutico, ci aiutano cioè a comprendere ciò che effettivamente l'autore ha intenzione di proporci, ciò che secondo lui significa il racconto fantastico. La voce narrante ci parla di una "rivelazione incompleta"(41), di una vera e propria contraddizione in termini, a ben vedere.

La rivelazione che dovrebbe chiarirci i misteri che sottostanno a questa storia inconsueta, si rivela però essere incompleta con il risultato di non potere in ultima istanza chiarire nulla. Là dove ci aspettiamo di ottenere spiegazioni la nostra aspettativa viene frustrata e l'autore si cala sempre più nel regno del mistero; il fatto resta ammantato nel dubbio. La situazione di incertezza, l'enigma insolvibile non riguarda solo la dimensione del singolo racconto, o dei racconti fantastici nel loro insieme ma si estende ad una situazione che coinvolge il vivere dell'uomo in generale. Il racconto cerca di mettere in discussione i parametri della realtà, di scuotere le fondamenta del reale

e del fenomenico, rivelando e approfondendo tutti quegli aspetti assurdi, irrazionali, inquietanti che pure appartengono al mondo reale. Il metodo d'azione è appunto la "rivelazione incompleta", l'enigma insolvibile. Ciascuna di queste denominazioni è una metafora per l'assurdità del mondo reale in cui né le leggi scientifiche che regolano i fenomeni né la ragione positiva sono sufficienti a fornire spiegazioni adeguate. É lo scacco della ragione a cui si oppone tutto ciò che é atto a minare queste certezze: l'irrazionale, l'inconsueto, il macabro, il surreale. Il racconto fantastico diventa allora per Tarchetti il genere adatto a rivelare la dicotomia, la frattura insanabile tra mondo dello spirito e mondo della materia. Frattura che, ad un altro livello, denuncia una società borghese nutrita di false certezze, una scienza positiva che pretende di spiegare il reale ma fallisce nel suo intento ed è costretta ad arrestarsi proprio davanti a questi fenomeni strani che accompagnano la vita di tutti i giorni. Ecco allora che il fantastico si presenta come valido strumento per mettere in luce la sostanziale rottura, la complessità e la contraddittorietà che caratterizza l'esistenza.

Nei Racconti fantastici rinveniamo l'intento di creare un senso di inquietudine e turbamento nel lettore di fronte ad avvenimenti che per la loro assurdità e inspiegabilità dimostrano l'impossibilità di fare riferimento ad un mondo reale unitario, logico e razionale. Per raggiungere questo effetto Tarchetti indaga tutti quegli aspetti del reale che sfuggono alla possibilità di una verifica o di una conferma.

Tarchetti ci porta quindi ai confini della realtà volgendosi all'inesplorabile, al misterioso, all'inquietante, al sinistro. Egli sceglie di agire sul lettore servendosi del genere fantastico. Il racconto fantastico si presta assai bene come mezzo per mostrare l'insuperabile impasse che coinvolge i rapporti tra mondo dello spirito e mondo dei fenomeni. L'irrazionale, il perturbante, l'unheimlich non vanno ignorati o rifiutati solo perché non sono riconducibili ai parametri della ragione. L'insolito o tutto ciò che rientra nelle dimensioni subliminari dell'essere viene proposto come punto di partenza e di apertura ad un nuovo approccio verso la realtà.

Il dubbio, l'incertezza, il probabilismo sono i nuovi mezzi di esplorazione del mondo esterno. Possiamo dire con Pandini che Tarchetti è un precursore del racconto fantastico del Novecento in quanto mette in evidenza l'"inquietudine", motivo prediletto della letteratura moderna.(22)[2] La sezione teorica di apertura, che si estende questi primi due racconti per varie pagine, si riduce in Uno spirito in un lampone alle poche righe iniziali. Il narratore riporta un "avvenimento prodigioso"(73) e dice trattarsi di una "avventura meravigliosa"(73) ma non prende, almeno inizialmente, una posizione decisa sul tipo di eventi raccontati. C'è tuttavia il pieno riconoscimento della voce narrante della difficoltà di esporre questi avvenimenti in tutta la loro verità. Solo le notazioni conclusive del racconto ci forniscono la prova della presunta veridicità degli eventi raccontati grazie alla testimonianza

diretta del guardaboschi, colui che ha partecipato personalmente all'"avvenimento prodigioso"(73). Anche in questo racconto quindi si crea una atmosfera mista tra scetticismo e accettazione dei fatti strani, il tutto per creare la sensazione di incertezza e inquietudine.

La sezione d'apertura fornisce una valida base introduttiva che permette al lettore di calarsi nella dimensione probabilistica del racconto fantastico; l'incertezza, il dubbio, l'enigmaticità del mondo reale, vengono portati all'attenzione del lettore attraverso una tecnica retorica suggestionante per cui il lettore viene preparato ad accettare fatti insoliti e strani come parte di una realtà multiforme, complessa e contraddittoria e per questo non sempre riconducibile alla logica razionalità positivistica.

Ci occuperemo ora, dopo avere parlato della parte introduttiva di questi racconti, del testo vero e proprio tenedo in mente l'operazione compiuta da Tarchetti in queste sezioni introduttive che hanno la funzione di prepararci a dei testi volti all'indagine di realtà anomale, strane, e apparentemente insensate, ma non per questo meno reali. L'approccio ad un mondo reale complesso e contraddittorio è reso possibile dagli elementi fantastici contenuti nei racconti.

B. I fatali[3]

Il racconto I fatali prende spunto dall'idea dell'esistenza di persone che esercitano influssi negativi su coloro che li circondano, provocando così incidenti funesti o addirittura la morte. Questa tematica fantastica permette a Tarchetti di esplorare il problema del doppio, elemento conduttore di questi Racconti Fantastici.

Il topos del doppio viene trattato in questo primo racconto della breve serie mediante l'individuazione di due personaggi che racchiudono in sè caratteristiche talmente simili da poter essere considerati le due facce di uno stesso individuo. I due personaggi presentati dalla trama narrativa sono caratterizzati dalla loro capacità di esercitare influssi negativi su cose e persone che li circondano. Il racconto ci offre alcuni esempi concreti di questo fenomeno conosciuto come jettatura. Il giovane barone Satemez dall'aspetto mite e dolce provoca un incidente ad un fanciullo a cui ha regalato dei confetti in un gesto d'affetto, causa lo svenimento di una ragazza su cui ha posato lo sguardo durante uno spettacolo teatrale e infine causa una malattia inguaribile nella bella Silvia, di cui si è innamorato. Tutto il bene che è presente in lui si trasforma in effetti malefici portatori di sventura.

L'altro personaggio fatale presentato nel racconto è il conte di Sagrezwitch, uomo che, per le sue caratteristiche si configura come controparte del giovane barone Satemez. Sagrezwitch ha provocato disgrazie in tutti i luoghi in cui si è recato e si è procurato ormai in

tutto il mondo la fama di portatore di sventura. Egli è anche conosciuto col nome di duca di Nevers.

La logica del racconto vuole che questi due personaggi si trovino nella stessa città, a Milano, nello stesso momento: Sagrezwitch fa la sua comparsa in un caffè del centro mentre Saternez frequenta la casa di Silvia in qualità di fidanzato prossimo alle nozze.

Col procedere della narrazione verso la conclusione si evidenzia sempre di più il legame misterioso che esiste tra questi due uomini fatali. Sagrezwitch e Saternez sono due antagonisti e come tali destinati a lottare per esercitare indisturbati il loro potere. Ció si verifica alla fine del racconto quando, durante i festeggiamenti dell'avvenuto matrimonio con la bella Silvia, Saternez viene chiamato a parlare con il duca di Nevers. É il momento dello scontro tra i due fatali. Il giovane viene trovato morto accoltellato la mattina seguente e per il racconto fantastico, col misterioso e inesplicabile enigma termina la vicenda. Nessuno sa più nulla di Sagrezwitch e nessuna luce viene fatta sul delitto.

Questi due uomini dotati della stessa forza negativa non possono convivere a lungo, devono prima o poi incontrarsi, giungere ad una confrontazione, ad uno scontro. Sagrezwitch e Saternez sono due antagonisti, nati per scontrarsi ed eliminarsi a vicenda. Uno di essi deve avere il sopravvento sull'altro e annientarlo.

Il tema del doppio è rappresentato nei Fatali dalla presenza di due

uomini dalle caratteristiche simili e tuttavia contrastanti. Il contrasto appare evidente già nella descrizione fisica dei due uomini. Il barone Saternez è un giovane biondo dagli occhi azzurri , di bell'aspetto e dai lineamenti quasi femminei. Il conte di Sagrezwitch è uomo maturo, con capelli e barba nera, pingue e tarchiato. Anche la loro indole rivela caratteristiche opposte; il giovane è mite, buono e suscita simpatia. Il vecchio ha invece aspetto antipatico. D'altra parte il testo stesso ci dice che dal volto é possibile leggere la natura umana.

> É un fatto che il volto è lo specchio dell'anima; non si puó indovinare se la natura abbia dato essa stessa un'espressione buona ai buoni e cattiva ai cattivi; o se la bontà e la malvagità umana possano talmente agire sulle fattezze da modificarle e da imprimervi il loro suggello; ma egli è certo che il cuore trasparisce dal viso.(12)

Ció che accomuna i due uomini è l'effetto distruttivo che entrambi esercitano sulle cose o persone che li circondano. Essi sono entrambi fatali; tuttavia il giovane pare soffrire delle sventure che provoca sugli altri mentre Sagrezwitch si compiace dei suoi poteri negativi. Il testo ci dice che c'è un vincolo che lega questi due uomini anche se, essendo tutta la vicenda ammantata nel mistero, pare che il vincolo debba restare sempre celato. Leggendo più attentamente il testo veniamo a sapere che essi si conoscevano e si cercavano, come i due poli magnetici si riconoscono e si cercano per attrarsi e poi scontrarsi.

> Quell'uomo ed io ci conoscevamo da tempo, fors'anche ci cercavamo...tra me e lui corrono dei rapporti che la natura od il

caso hanno posto quasi per dileggio, dei rapporti terribili che un segreto mi vieta di rivelarvi.(33)

I terribili rapporti che intercorrono tra questi due uomini non vengono mai chiariti nel corso del racconto anche se alla fine veniamo a sapere che in effetti essi portano lo stesso cognome. Il giovane trovato ucciso porta il falso nome di barone Saternez mentre il suo vero nome è Gustavo dei conti di Sagrezwitch. Esiste quindi tra di loro un vincolo di sangue assai stretto. É allora verosimile supporre che essi non siano altro che le due facce di uno stesso individuo.

Questi due uomini si rivelano come i due poli di un unico individuo che appare qui sdoppiato, che vive in due corpi separati, in antagonismo l'uno con l'altro, eppure legati da strani e misteriosi vincoli. I due uomini sono fatali, provocano influssi negativi su chi li circonda ma come rappresentazione dell'idea dello sdoppiamento, godono di differenti e opposte caratteristiche: l'uno è giovane, l'altro è vecchio, l'uno è biondo, l'altro è bruno, l'uno ispira simpatia e affetto, l'altro sospetto e diffidenza. L'uno soffre per la sventura che provoca su coloro che ama, l'altro si compiace di esercitare influssi negativi. Questi due uomini sono quindi la personifcazione del conflitto tra il bene e il male, che qui è presente sia a livello duplicato, Saternez il bene contro Sagrezwitch il male, sia all'interno del singolo individuo: Saternez vive nell'assurdo contrasto di voler fare il bene ma di finire per provocare sempre il male, di essere giovane e vecchio allo stesso tempo.

> La sventura non lo aveva prostrato, ma lo aveva reso vecchio anzitempo, per modo che compariva giovine o vecchio a intervalli, secondo l'impulso interno che riceveva dalle sue passioni.(34)

Il suo carattere rivela contrasti ed eccessi quali serenità e terrore, gioia e malinconia.

L'incontro e il successivo scontro dei due uomini deriva dal contrasto delle due personalità dotate della stessa forza rivolta verso fini opposti. Il confronto dei due contrari non puó che risolversi con l'eliminazione di uno dei due cioè con la morte; l'assassinio del barone Satemez costituisce l'eliminazione di uno dei due poli del doppio. Il testo ci fa sapere attraverso un articolo di giornale apparso il giorno successivo alla morte di Satemez che il suo vero nome è Gustavo dei conti di Sagrezwitch; egli porta quindi lo stesso nome del suo antagonista, è accomunato da un vincolo di parentela assai stretto con esso. Si tratta in effetti della stessa persona. Il racconto vuole allora parlarci di uno sdoppiamento dell'Io, che viene rappresentato attraverso la presenza di un uomo doppio. Nell'Io coesistono degli aspetti contrastanti che agiscono verso fini opposti, l'uno verso il bene, l'altro verso il male, spinti da forze opposte, l'uno dall'amore, l'altro dall'odio. La conflittualità inconciliabile presente a livello dell'Io porta allo scontro che qui viene rappresentato come lotta tra i due uomini personificazione dei due opposti.

Se allora questo contrasto, questa figura del doppio sta a significare una opposizione presente a livello della nostra coscienza, che si mostra sdoppiata, il racconto illustra qualcosa di più della semplice tematica fantastica ma anzi si serve del genere fantastico per rivelarci altre verità. La presenza del doppio esprime un conflitto che si colloca dentro ciascuno di noi, in tutti quegli aspetti della nostra esistenza in cui forze opposte dominano il nostro Io portando all'impossibilità del coesitere di queste opposte tendenze. Il barone Satemez per tutta la vita ha cercato di fare il bene perché questo è il suo ruolo, l'innata forza che è presente nella parte buona del suo essere.

> Egli era nato per il bene. La natura gliene aveva posta l'immagine d'innanzi agli occhi come un ideale brillante, come meta soave e luminosa. Egli avrebbe voluto amare, beneficiare, gioire della felicità che avrebbe sparso intorno a sè,..(34)

Questo ruolo di portatore del bene è ostacolato dall'altra parte del suo Io che agisce verso opposte direzioni senza che egli possa risolvere la dicotomia presente nella sua coscienza; il suo Io è spezzato, impossibilitato a recuperare l'unità. Finora l'Io sdoppiato ha agito seguendo questa contraddittoria forza, volendo fare il bene e provocando il male. Egli è tuttavia anche cosciente che l'unica soluzione che gli permetta il recupero dell'unità è la distruzione di uno dei due poli di questa duplicità altrimenti sempre in conflitto.

L'aspetto inquietante portato alla luce dal racconto non è solo la constatazione della presenza di un Io sdoppiato ma anche il fatto che le

conseguenze della presenza del male, pur essendo indipendenti dalla volontà dell'individuo, creano un senso di colpa e il desiderio dell'autodistruzione; Saternez si sente responsabile per aver causato la morte di tutte le persone che gli erano più care ed è proprio tale responsabilità che lo porta a rendersi conto che la sua unica via d'uscita è troncare questa sua esistenza funesta.

> Costui, questo miserabile... non ha avuto finora la virtù di rinunciare ad una esistenza che ne aveva già reso tante infelici; ed ecco la sua colpa. (34)

Il peso del male esercitato da Saternez sugli altri risale alla sua infanzia, è quindi un elemento connaturato in lui, proprio come un certo caratteristico aspetto del nostro Io è presente e si ripete uguale a se stesso per tutto il corso dell'esistenza. La sofferenza provocata dalla consapevolezza di essere portatore di sventura è leggibile nel viso del giovane che appare più vecchio della sua età, per avere vissuto una vita tormentata.

> Non mostrava avere più di diciotto anni ma a guardar bene se ne sarebbero dati venticinque, tanto il suo volto appariva patito, e tante erano le tracce che v'erano impresse d'un'esitenza travagliata e più lunga. (11)

La conseguenza di un Io sdoppiato è quella dell'isolamento, dell'impossibilità di trovare un ruolo nell'associazione umana. Nel caso di Saternez questo isolamento viene segnalato dallo spazio vuoto che si

forma sempre attorno a lui dovunque si trovi.

> Io aveva cominciato ad avvedermi del vuoto che si faceva intorno a me,... Quanto più entrava nella vita tanto più entrava nell'isolamento.(35)

Il primo segnale della diversità dell'uomo sdoppiato, della sua impossibiltà a trovare posto nella società, è mostrato negli episodi iniziali del racconto in cui Satemez si trova tra la folla eppure intorno a lui si forma il vuoto. Il giovane ha creato uno spazio vuoto intorno a sé nelle strade affollate durante il carnevale di Milano, sta seduto attorno ad una serie di palchi vuoti in una serata di tutto esaurito al teatro Alla Scala.

Ció che contraddistingue l'essere sdoppiato è la sua diversità dagli altri che si esprime nell'isolamento, nel rifiuto della gente ad accettarlo, creando sempre una distanza separatrice. Vedendosi rifiutato dagli altri, rendendosi conto dell'influsso negativo esercitato sugli altri, seppure contrario alla sua volontà, l'Io buono è portato a cercare la distruzione. Satemez dice infatti a proposito del suo Io negativo che egli lo stava cercando e sapeva che il loro scontro sarebbe stato inevitabile ed era predestinato. L'Io sdoppiato cerca l'altra parte di sè per scontrarsi con essa.

> Quell'uomo ed io ci conoscevamo, il nostro incontro era predestinato. Era necessario che uno di noi dovesse sparire perché due elementi contrari non possono incontrarsi senza lottare.(33)

Leggendo quindi questo racconto dei Fatali come rappresentazione del problema dello sdoppiamento dell'Io, Tarchetti può mettere in risalto un aspetto estremamente drammatico presente nella vita dell'uomo moderno combattuto dal coesistere di opposti desideri, desideroso di fare il bene ma portato invece da forze a lui estranee eppure presenti in lui a esercitare il male sulle persone che ama. L'Io sdoppiato si può manifestare poi in altri modi come la compresenza del giovane e del vecchio, del buono e del cattivo, della vittima e del colpevole, dell'angelo e del diavolo. Tutti questi modi si ritrovano nel personaggio del barone Satternez che è appunto vittima del suo destino di portatore di sventura e nello stesso tempo colpevole per avere provocato la morte di tutte le persone a lui care. Egli è giovane ma ha nella sua controparte (il conte di Sagrezwitch) la caratteristica della maturità.

Il racconto scandaglia allora "l'inquietante dualismo della psiche umana"(Tardiola, 107) e mette in risalto vari aspetti dell'uomo lacerato da turbamenti interiori, la cui complessa natura è qui descritta nei suoi aspetti più inusuali, misteriosi, inspiegabili e perciò inquietanti. É la sfera dei fenomeni psicologici che Tarchetti si propone qui di indagare, con tecniche e intuizioni anticipatrici della dottrina freudiana. Tarchetti intuisce influenze misteriose, molteplici aspetti coesistenti nella coscienza dell'uomo e li descrive servendosi del topos del doppio.

Se, come dice la voce narrante, il "segreto dei fenomeni fisici è in parte violato"(8), resta però ancora tutta la sfera del mondo dello

spirito, del mondo interiore da esplorare. Esso è caratterizzato da influssi e contrasti, da dinamiche ambigue e non chiare.

> Vediamo influenze di cose su cose, di intelligenze su intelligenze, e di queste su quelle ad un tempo; vediamo tutte queste influenze incrociarsi, scambiarsi, agire l'una sull'altra, riunire in un solo centro di azione questi due mondi disparatissimi, il mondo dello spirito e il mondo della materia.(7)

Il fantastico diventa allora per Tarchetti punto di partenza per una ricerca interiore, per una indagine alle origini dell'Io che, invece di apparire in una prospettiva unitaria, si rivela frantumato, multiforme, contraddittorio.

Il topos del doppio si presta quindi ad una analisi dell'inquietante e dell'irrazionale che è presente nella natura umana per rivelarne la complessità e metterne in luce gli aspetti solitamente ignorati o rifiutati.

C. Le leggende del castello nero[4]

Le leggende del castello nero è il racconto di vicende inspiegabili narrato in prima persona dal protagonista. La storia si presenta sotto forma di memorie di fatti a cui il narratore ha partecipato personalmente. Gli avvenimenti si presentano come un "enimma

insolvibile"(41) che si trovano a metà strada tra fatto e visione, tra fantasia e realtà. L'avvenimento misterioso si dispiega per un arco di tempo imprecisato che pare non avere né principio né fine così come avviene per i sogni. Il narratore che dice di essere vittima e attore della vicenda, svolge un ruolo duplice che sarà importante per l'interpretazione del racconto. Il tempo in cui gli avvenimenti si collocano è variabile e si trova sospeso tra il passato e il futuro.

Il narratore, che nel corso del racconto scopriremo chiamarsi Arturo, rievoca un episodio strano avvenuto nell'anno 1830, quando lui aveva quindici anni. La sua famiglia, di origini risalenti alla aristocrazia feudale, comprende un personaggio misterioso, un vecchio zio novantenne all'epoca in cui si colloca la vicenda raccontata. Quest'uomo dalla figura imponente e dai lineamenti marcati, denota però delle caratteristiche particolari: la sua vita è stata avventurosa e movimentata, avendo egli vissuto come sacerdote e poi come militare durante la Rivoluzione Francese. Si sa che il suo passato è ammantato nel mistero e, secondo delle dicerie, deve avere preso parte a "strani avvenimenti"(46). Lo zio racconta spesso strane avventure ma tace sempre di sé. Il racconto procede poi a narrare l'avvenimento misterioso. Nel cortile della casa viene ritrovato un involto contenete un antico manoscritto in due volumi che racconta le memorie della famiglia. Si nota che il plico è stato cucito da mani di donna e deve essere stato fatto molto tempo fa perché la carta è arrossata e consumata. Lo zio nel

ricevere nelle sue mani i due volumi trema e impallidisce perché evidentemente qualche misterioso legame lo unisce a quel manoscritto. Lui stesso afferma di avere dato i due volumi in pegno di una promessa ad un giovane che fu ghigliottinato ai tempi della Rivoluzione Francese e la cui intera famiglia è stata distrutta. La polvere rossa che copre il manoscritto pare indicare tracce forse di sangue seccato dal tempo. Il vecchio zio è visibilmente turbato dalla comparsa del manoscritto che pare evocare dei ricordi dolorosi. Resta infatti rinchiuso per due giorni nel suo appartamento.

Il narratore è rimasto notevolmente colpito dall'episodio che provoca in lui strani pensieri che ancora non riesce a spiegarsi. Egli si rende conto che esiste un legame tra i due volumi lo zio e sé stesso. Il tutto resta per il momento ancora incompresibile. Giungono a lui dei ricordi di un tempo assai lontano che sono peró confusi.

Avviene a questo punto il primo sogno di Arturo. Egli ha nel sogno venticinque anni e percepisce lo sdoppiamento avvenuto dentro di sé

> Vi erano due individui dentro di me, all'uno apparteneva l'azione, all'altro la coscienza e l'apprezzamento dell'azione.(49)

Il tempo dell'azione è stato proiettato indietro di due o tre secoli in un ambientazione di tipo medievale con un castello nero nello sfondo. Il luogo è sconosciuto e Arturo cammina verso uno scopo che lo attrae pur non riuscendo a comprenderne il motivo. All'interno del castello si trova

rinchiusa una donna bellissima che egli sa essere la dama del castello nero. Un amore antico lega Arturo alla donna e lo scopo che lo spinge a lei è quello di difenderla e liberarla dal castello. Ai piedi della rupe su cui si trova il castello c'è un uomo che è uscito da una tomba e che appare vivo e morto contemporaneamente. Il protagonista sente di essere legato a questo uomo da fatti di sangue; egli partecipó ad un delitto, forse uccise l'uomo. Esiste un legame tra il morto la dama e Arturo.

Proiettili lanciati dal castello ostacolano il percorso del protagonista verso il castello ma egli procede verso di esso; lí la donna lo incita a raggiungerlo per farsi liberare. La dama del castello porta lunghi capelli neri che formano un forte contrasto con il viso e la veste bianchissimi. Arturo ricorda di avere vissuto in quel castello insieme a lei perché tutte le sale del palazzo gli sono note. Lottando contro la pioggia di proiettili lanciati contro di lui il protagonista riesce a raggiungere il castello e a ricongiungersi con la donna. All'abbraccio ha luogo una terribile trasformazione e il corpo della donna si tramuta in scheletro e lo bacia. Il brivido di morte fa svegliare il protagonista che si ritrova nella sua altra dimensione temporale tornato quindicenne. Il fanciullo ritorna alla sua realtà puerile ma è scosso dalla vicenda del sogno che gli sembra il ricordo di un fatto remoto.

Interviene a questo punto il secondo sogno che riporta Arturo negli stessi luoghi del castello nero. Tutto peró sembra cambiato dato che del castello non restano ora che rovine coperte di ortiche. L'uomo morto si

trova peró ancora seduto presso i ruderi della sua tomba. Questa volta egli parla al protagonista porgendogli un fazzoletto insanguinato che chiede venga recato alla "signora del castello". La donna è venuta da lontano, da un altro tempo per rivedere Arturo. Sono trecento anni che non lo vede e sta attendendo la sua morte cosí che la loro colpa venga finalmente espiata e possano finalmente ricongiungersi. Essi hanno vissuto insieme in quel castello delle vicende terribili che non vogliono rievocare e che Arturo potrà ricordare dopo la morte. La dama gli predice anche la data precisa della sua morte che avverrà tra vent'anni il 20 gennaio. Allora i loro destini potranno finalmente essere uniti per sempre e felice potranno realizzare i loro voti.

La vita che Arturo sta vivendo è una espiazione per delle colpe commesse, egli ne ha già attraversato undici mentre lei soltanto sette. É chiaro allora che i due amanti hanno commesso una colpa e per espiarla stanno vivendo queste loro vite. Loro sono stati entrambi complici di terribili avvenimenti luttuosi in cui è coinvolto anche l'uomo morto e vivo che ha dato ad Arturo il fazzoletto insanguinato. Arturo deve ancora scontare venti anni di questa espiazione e poi potrà vivere finalmente con la donna amata, perció deve fare ritorno nella sua vita attuale e attendere fino al giorno della morte nella sua attuale vita. La donna non puó per ora rivelargli l'enigma ma gliene ha dato la possibiltà tramite il manoscritto. I due volumi furono scritti da lui ed egli potrà chiarirsi l'enigma se quell'uomo, che è in effetti lo zio, non glielo impedirà. La

donna conferma che l'uomo della valle, il morto vivente è proprio lo zio che ha consegnato ad Arturo il fazzoletto insanguinato da portare alla donna. Il sangue sul fazzoletto è quello di Arturo come segno di un'avvenuto delitto sopra di lui. Causando la morte di Arturo l'uomo della valle ha mantenuto una promessa di cui peró non ci viene chiarito il contenuto. Termina qui il sogno e si ritorna alla temporalità in cui il racconto degli avvenimenti prodigiosi era incominciato.

Lo zio in possesso dei due volumi si è tenuto nascosto nella propria stanza e quando il protagonista ora quindicenne cerca di recuperarli si accorge che sono stati bruciati. Sono rimasti peró alcuni frammenti che rivelano la grafia di Arturo e che riflettono gli avvenimenti dei sogni. Il sogno è avvenuto proprio nell'anniversario della data della morte profetata dalla donna del castello nero. Dopo sei anni lo zio muore senza avere fatto alcuna rivelazione su quegli avvenimenti misteriosi. La vita di Arturo sembra ora essere rientrata nella normalità. Diciannove anni più tardi giunge la "testimonianza irrefragabile"(54) della verità del sogno.

Nell'anno 1849 il protagonista, viaggiando lungo la valle del Reno si trova per caso nella valle in cui sorgeva un tempo il castello nero di cui ormai non restano che poche rovine sepolte dalle erbe. Un pastore racconta ad Arturo la storia del castello nero. Il pastore racconta solo la sua versione delle molte leggende che sono legate al castello. Questo racconto risulta terribile per Arturo tanto che decide di non rivelarlo

mai. Grazie a questo racconto egli riesce a ricostruire il suo passato e la sua esistenza trascorsa. Mancano ormai solo sei mesi alla data della sua morte ed egli si è recato a rivedere le rovine del castello e seduto sopra una pietra del castello cerca di ricostruire tutte le circostanze di questo avvenimento che ora sta scrivendo. La nota conclusiva apposta da un amico del narratore conferma che egli morí assassinato il venti gennaio 1850, come gli fu presagito dal sogno.

Il racconto che si presenta all'inizio come "enimma insolvibile", contiene in realtà una sua logica che affiora se si tengono presente i diversi livelli narrativi in esso presenti. Possiamo infatti individuare come il racconto funziona sia a livello diacronico che sincronico. Attraverso il mezzo del sogno la narrazione si sposta in diverse dimensioni temporali: quando il racconto inizia ci troviamo nel 1850 che è poi anche il momento finale delle memorie raccontate dal protagonista, l'anno della sua uccisione. Il narratore protagonista ci porta peró indietro al tempo in cui egli aveva quindic'anni epoca nella quale sono avvenuti i sogni e in cui è avvenuto il ritrovamento del manoscritto. Ulteriore spostamento nel tempo avviene nei due sogni, il primo avvenuto trecento anni prima e il secondo al momento stesso in cui si colloca il tempo della narrazione. Avviene cioè un continuo intersecarsi e sovrapporsi di diversi piani temporali che porta ad un confluire di diversi avvenimenti a diversi personaggi in livelli narrativi diversi.

Alle diverse temporalità appartengono diverse trame narrative che si

intrecciano peró continuamente dato che i personaggi principali ricorrono nei diversi piani narrativi solo con ruoli e nomi diversi.

I personaggi che ricorrono nei diversi piani spazio-temporali sono: Arturo, la donna e lo zio di Arturo. Esiste tra loro tre un legame che inizialmente appare misterioso ma che il testo stesso puó aiutare a chiarirci. Arturo, suo zio e il manoscritto mandato dalla donna sono misteriosamente legati tra loro ed è il giovane stesso a percepirlo.

> Parevami che tra quei volumi e mio zio, e me stesso, corressero dei rapporti che non aveva avvertito fino allora, delle relazioni misteriose e lontane, di cui non giungeva a decifrarmi in alcun modo la natura, né a comprendere il fine. (48)

Nel corso del primo sogno scopriamo poi che tra Arturo e la dama del castello esiste una relazione d'amore, forse un amore non legittimato da un legame matrimoniale e perció fonte di colpa. La dama del castello e il giovane stanno infatti scontando una colpa, la reincarnazione rappresenta sia per lei sia per Arturo la espiazione di questo legame forse proibito e perció ostacolato dall'uomo della valle. I due amanti sono stati complici in un orrendo delitto rievocato alla mente di Arturo dalla visione dell'uomo morto e vivo allo stesso tempo.

> Sui gradini di un monumento mortuario sedeva un uomo che ne era uscito allora; egli era morto e tuttavia viveva;... A quel fatto si legavano delle memorie di un delitto a cui aveva preso parte. Fra me e lui e la dama del castello correvano dei rapporti inesplicabili. (50)

La vita che Arturo sta vivendo è quindi espiazione del delitto commesso sull'uomo della valle, quella della donna è già terminata.

> La tua espiazione sta per finire, tu hai attraversate undici vite prima di giungere a questa, che è l'ultima. Io ne ho attraversate sette soltanto, e sono già quarant'anni che ho compiuto il mio pellegrinaggio nel mondo: tu lo compirai con questa fra venti anni.(53)

I due amanti sono allora colpevoli ma anche vittime dell'agire dell'uomo della valle. La dama si trova infatti prigioniera nel castello, simbolicamente nero ad indicare il fatto che fu teatro di un amore illecito e che si è ora tramutato per lei una prigione da cui il giovane la deve liberare.

> Quella donna era legata a me da un affetto antico, e io doveva difenderla, sottrarla da quel castello... io la seguiva collo sguardo attraverso tutte quelle sale che io conosceva, nelle quali aveva vissuto un tempo con lei. Quella vista mi animava a correre in suo soccorso, ma non lo poteva.(49-50)

La relazione tra il giovane Arturo e la donna si rivela ostacolata dalla presenza di questo uomo, creando così una situazione di conflitto che si conclude con l'eliminazione di quest'ultimo. Nel corso del secondo sogno veniamo a sapere che l'uomo della valle, che appare ancora vivo e morto esattamente come nel primo sogno benchè siano trascorsi trecento anni, è in effetti lo zio di Arturo, "Tuo zio,... egli... l'uomo della valle."(53)

Dobbiamo allora risalire all'altro livello diacronico, quello del

tempo di narrazione iniziale del racconto, per comprendere che l'uomo della valle, ucciso da due amanti per avere impedito il loro amore, è in effetti lo zio di Arturo, l'uomo che ha ricevuto nelle sue mani il manoscritto. L'uomo della valle assume nei diversi piani narrativi diversi ruoli. Egli è vittima di un delitto di cui il giovane è responsabile, tuttavia egli si è anche macchiato di una colpa di cui la donna del castello parla nel secondo sogno. Egli fu fatale al giovane e alla donna e, consegnando ad Arturo un fazzoletto insanguinato, mantiene una promessa che la donna stessa aveva sollecitato; il sangue sul fazzoletto è quello di Arturo ed è la dama del castello a rivelarglielo.

> Io vidi, e ti manda per me questo fazzoletto insanguinato.
> É il tuo sangue, Arturo, áá diss'ella con trasporto,
> sia lodato il cielo! egli ha mantenuto la sua promessa.(53)

A questo punto appare evidente che l'uomo "abbacinato" svolge un duplice ruolo: come uomo della valle è vittima del delitto compiuto dal giovane amante e come zio è attore dell'omicidio del giovane. L'uccisione del giovane è annunciata in apertura del racconto allorché il vecchio zio dice di avere affidato i due volumi del manoscritto ad un giovane ghigliottinato. Il manoscritto era pegno di una promessa che lo zio non poté mantenere. La promessa viene mantenuta solo quando la dama ce lo conferma nel corso del secondo sogno. Il giovane ghigliottinato é allora verosimilmente il giovane amante che appare incarnato in una delle sue vite di espiazione.

Come autore di un omicidio le cui testimonianze sono contenute nel manoscritto, lo zio non vuole che vengano rivelati i segreti contenuti nei vecchi volumi. Egli è infatti scosso dall'arrivo del manoscritto che contiene, a detta della dama, le memorie della loro storia d'amore e le origini della loro famiglia e perció le prove della colpevolezza dello zio.

> Mio zio... trasse due vecchi volumi impolverati; e non v'ebbe gettato su gli occhi, che il suo volto si coperse di un pallore cadaverico, e disse,... áá É un manoscritto, sono due volumi di memorie che risalgono alle prime origini della nostra famiglia. (47)

É Arturo stesso a dirci che la sua famiglia ha origini assai antiche che risalgono al periodo feudale, e che il ceppo della sua casa proviene dalla Germania.

> Vi erano bensí delle tradizioni aristocratiche nella mia famiglia, delle tradizioni che ne facevano risalire l'origine al vecchio feudalesimo sassone. (45)

É naturale il rimando alla storia del castello nero, collocato in un tipico sfondo medievale e che dal viaggio compiuto da Arturo nel 1849 scopriamo trovarsi proprio in Germania nella valle del Reno. Il nome stesso con cui la dama del castello chiama il giovane, Arturo rievoca scene medievali di dame, cavalieri e castelli feudali.[5]

Sul piano della sincronia abbiamo allora tre personaggi che ricorrono nelle diverse dimensioni temporali con nomi e ruoli diversi. Il giovane

compare all'inizio del racconto nel ruolo di narratore, quindi presumibilmente già vecchio dato che sta rievocando memorie del suo passato. Egli retrocede nel corso del racconto al ruolo di fanciullo, nei ricordi dei suoi quindici anni; è poi il ragazzo quindicenne che fa i due sogni. Nel primo sogno il ragazzo si vede trasportato indietro di trecento anni, un lasso di tempo indiscutibilmente superiore a qualunque vita mortale, eppure si riconosce adulto nelle vesti di un amante ed è per giunta sicuro che non si tratti affato di un sogno ma di memoria di fatti a lui realmente accaduti.

> Aveva venticinque anni: nella mia mente si erano come agglomerate tutte quelle idee, tutte quelle esperienze, tutti quegli ammaestramenti che il tempo mi avrebbe fatto subire durante gli anni che segnavano quella differenza tra l'età sognata e l'età reale.(48)

Il secondo sogno rappresenta un ulteriore illogico salto nella temporalità; qui infatti il giovane ha ancora venticinque anni ma il tempo è quello attuale, tre secoli sono passati, del castello non restano che rovine ma i personaggi presenti nel primo sogno compaiono qui identici, per niente mutati dal trascorrere del tempo.

In questo fluttuare del tempo al di fuori di ogni logica consequenzialità, troviamo il narratore vecchio che torna indietro ai tempi della sua fanciullezza, che è peró anche momento di rievocazione, attraverso il sogno abbreviatore della temporalità, di una altra vita di

adulto che egli ha già vissuto con il nome di Arturo. Arturo è allora il vecchio che narra la storia, il ragazzo quindicenne e il giovane amante. Lo scambio tra vecchio e fanciullo mette in luce la possibilità di esistenze parziali in cui la consequenzialità temporale non conta più, è totalmente annullata e il passato diventa futuro, mentre il futuro è già passato.

> Nella mia infanzia vedeva spesso un vecchio che certo aveva conosciuto fanciullo, da cui certo era stato conosciuto già vecchio: non ci parlavamo, ma ci guardavamo come persone che sanno di conoscersi da tempo. (42)

Il vecchio e il fanciullo sono da identificarsi con Arturo e suo zio, il ragazzo quindicenne e il vecchio novantenne che però nel sogno compaiono con altri ruoli: l'amante adulto e l'antagonista che ostacola l'amore per la dama del castello. Unico personaggio che appare statico e fisso nel proprio ruolo e che compare solo nella dimensione onirica, è la donna del castello, che fa da tramite nei ruoli variabili tra gli antagonisti. É lei che fa da mediatrice per la realizzazione della promessa non mantenuta dallo zio. La donna del castello è simbolo d'amore ma anche di morte e all'abbraccio con il giovane si trasforma in uno scheletro e provoca brivido di morte.

> E sotto le mie dita inesperte tra le pieghe formate a un tratto nel suo abito, sentii sporgere qua e là l'ossatura di uno scheletro... Alzai gli occhi rabbrividendo ... un fremito, un brivido di morte scorse per tutte le mie fibre. (51)

L'aspetto fisico della dama del castello nero rivela la sua doppia natura di portatrice d'amore e di morte. Essa ha viso e veste bianchissimi mentre i suoi capelli sciolti sono nerissimi. La donna è simbolo d'amore ma anche di morte. É lei infatti che sollecita l'uomo della valle a mantenere la promessa, ad uccidere cioè il giovane Arturo, in modo che, portata a termine la sua dodicesima vita, egli possa ricongiungersi a lei. É ancora lei che predice ad Arturo la data precisa della morte che infallibilmente avrà luogo nell'anno e nel giorno da lei profetato.

Affiora quindi una prospettiva spazio-temporale, apparentemente slegata confusa e inafferrabile che suggerisce un nuovo concetto di vita. Invece di seguire un logico percorso da un principio ad una fine, la vita appare frammentaria e confusa, con continuo accavallarsi e sovrapporsi di diversi tempi producendo nel racconto un effetto per cui non si sa dire dove sia il principio e dove sia la fine. Questa puó essere l'ipotesi per un nuovo concetto di vita.

> Io sento, e non saprei esprimere in qual guisa, che la mia vitaáá o ció che noi chiamiamo propriamente con questo nomeáá non è incominciata col giorno della mia nascita, non puó finire con quello della mia morte. (43)

Appare allora la possibilità di altre vite, di esistenze parziali che rivelano il concetto di doppio.

> Vi possono essere in noi due vite... l'una essenziale, continuata, imperitura forse; l'altra a periodi, a sbalzi più o

> meno brevi, più o meno ripetuti: l'una è l'essenza l'altra è la rivelazione, è la forma.(43)

Avere un'altra vita significa assumere un altro ruolo, ritornare fanciullo quando si era già vecchio o viceversa vivere esperienze da adulto quando si è ancora bambino, come nel caso di Arturo che quindicenne vede sè stesso già adulto in una vita già vissuta.

Il racconto vuole allora cercare di indagare l'ipotesi del già vissuto mettendo in luce la frammentarietà della vita dell'uomo che invece di comporsi di sequenze logiche e cronologicamente conseguenti, rivela "sbalzi", differenti temporalità. É allora che il passato puó diventare già futuro, il sogno puó diventare realtà, il giovane puó essere anche vecchio.

In questa prospettiva possiamo vedere il giovane Arturo come un'altra faccia del vecchio zio. Il giovane e il vecchio, lo zio e il nipote sono in effetti nient'altro che i due volti della stessa persona, l'effetto dello sdoppiamento di un unico Io. Lo zio era conosciuto come narratore di avventure, cosí come Arturo ci appare al principio del racconto narratore delle sue avventure. L'antagonismo tra zio e nipote, tra vecchio e giovane, sarebbe allora da collocare all'interno della coscienza del narratore e l'atto distruttivo, l'uccisione dell'uomo vivo e morto, che è poi il vecchio zio, starebbe a rappresentare la forza autodistruttiva presente nell'Io sdoppiato e dominato da forze contrastanti e destinate perció állo scontro.

La donna, come oggetto del desiderio amoroso, si trova in mezzo a questa conflittualità; tale conflitto è qui rappresentato come sdoppiamento, come compresenza nello stesso individuo di due componenti, il vecchio e il fanciullo, l'amore e l'odio. Ad un Io frammentato appartiene una vita frammentaria, priva di una logica temporalità. Ecco allora che nel racconto azioni e personaggi si sovrappongono, si confondono; ecco che il fanciullo quindicenne può essere anche l'amante venticinquenne e lo zio novantenne, può essere attore e vittima,"Io solo il potró; io attore e vittima a un tempo"(39). Il tempo può essere ieri che è peró anche profezia del domani. Il fanciullo può vedere nel sogno della sua altra vita sè stesso adulto e può ottenere una anticipazione della data della sua morte.

La vita dell'uomo si presenta allora alterata, non più caratterizzata da un ciclo chiuso di nascita, crescita e morte, ma frammentaria, sconnessa, dove l'unica certezza si trova nell'istante, mentre passato e futuro sono incertezza, oscurità, tenebra.

> la verità è nell'istanteáá il passato e l'avvenire sono due tenebre che ci avviluppano da tutte le parti, e in mezzo alle quali noi trasciniamo, appoggiandoci al presente che ci accompagna e che viene con noi, come distaccato dal tempo, il doloroso viaggio della vita.(41-42)

La vita è allora qualcosa di doloroso, di oscuro, sempre in bilico tra sogno e realtà, tra passato e futuro, tra morire ed esistere. Il manoscritto che contiene la storia della famiglia di Arturo, quasi simbolo

della vita intesa nel senso tradizionale, ancora legata ai canoni della logica spazio-temporale, viene distrutto, dato alle fiamme. Di esso non restano che "frammenti", momenti di esitenze parziali.

Riesaminando allora questo racconto fantastico esso ci si presenta come una serie di vicende misteriose, slegate, frammentarie e così ce le annuncia anche il narratore all'inizio della narrazione.

> Un avvenimento pieno di mistero e di terrore, nel quale non sarà possibile a molti rintracciare il filo di un fatto, o desumere una conseguenza, o trovare una ragione qualunque. (41)

L'impossibilità a trovare "il filo di un fatto", è propria del fantastico come Tarchetti ce lo vuole proporre. Il libero scambio tra i personaggi, la sovrapposizione di diversi livelli narrativi, la sensazione che il racconto non abbia un inizio e una fine perché il momento in cui inizia la narrazione è anche la fine della narrazione stessa, che coincide con la morte del narratore, sono segnali indicatori di una vita a "sbalzi", non più riconducibile ad una unità omogenea.

Il racconto fantastico esprime allora attraverso la frammentarietà, il moltiplicarsi e il complicarsi dei meccanismi che regolano la vita umana, che perde la propria logicità, diventa solo un'esitenza parziale, il frammento.

Il titolo del racconto, Le leggende del castello nero, evidenzia una pluralità che sta ad indicare le differenti versioni che possono

sussistere degli stessi fatti, della stessa leggenda, la molteplicità che rivela le diverse temporalità, i diversi livelli narrativi in cui il racconto si colloca. Questo è allora il fantastico che Tarchetti cerca di rappresentare nel suo racconto, la perdita di una prospettiva unitaria, il continuo intersecarsi di sogno e realtà, di presente e passato, di vecchio e nuovo, espressione di un Io sdoppiato. In questa prospettiva l'uomo può presentarsi come vecchio e fanciullo, attore e vittima, vivo e morto insieme. Il fantastico che Tarchetti rivela in questo racconto è dato dalla presenza di personaggi sdoppiati, di una realtà disarmonica, complessa, inquietante nella sua problematica contraddittorietà che corrisponde ad una realtà non più uniforme e unitaria.

D. Uno spirito in un lampone[6]

Nel racconto Uno spirito in un lampone il tema del doppio si manifesta come presenza di una doppia natura, maschile e femminile, all'interno di un unico personaggio, il barone B. La storia si presenta in una cornice fiabesca. In un incantevole villaggio della Calabria, in un luogo appartato e ameno vive il barone B, giovane allegro e spensierato, dedito alla caccia, ai cavalli e all'amore. Tutti coloro che vivono con lui al castello sono felici e niente pare turbare l'armonia di

questo luogo. Avviene peró un fatto luttuoso: una delle cameriere del barone, fanciulla che ha avuto delle avventure amorose con alcuni domestici, scompare misteriosamente senza che si abbiano più sue notizie. Un guardaboschi viene sospettato di averla uccisa per vendicarsi di non essere stato corrisposto nel suo amore per lei. Dato che nulla viene scoperto, la vita torna alla normalità e il barone, che era stato inizialmente scosso dalla vicenda, riprende la sua vita spensierata.

Trascorsi due mesi, una mattina il barone si sveglia turbato da un cattivo sogno. Egli decide di andare a caccia e, assetato si ciba di alcuni lamponi stranamente cresciuti in quel luogo inadatto.

All'ingestione dei frutti cominciano a comparire in lui strani sintomi che lo portano a vedere il paesaggio con occhi diversi. Prova un senso di peso alla testa e poco per volta ha l'impressione di avere una doppia volontà che lo guida. Tutti i suoi sensi sono coinvolti nello sdoppiamento e infine pensa anche doppio. Perfino la sua volontà agisce sotto diversi impulsi, creando di volta in volta un assommarsi di volontà concordi o contrarie. Si accorge sempre più che la sua altra parte ha istinti femminili: si compiace di raccogliere fiori, aborrisce alla vista del suo fucile da caccia, si sofferma ad osservare dei bei giovani che tornano dal lavoro. Tornato al castello il barone ancora in questo stato si corica nel suo letto e sente una voce in lui che gli dice di volersi trattenere a dormire con lui. Dopo un periodo quasi di trance si alza dal letto e guardandosi allo specchio vede che il suo viso ha due facce

sovrapposte e riconosce in un ritratto della fanciulla scomparsa, i tratti che sempre più appaiono nel suo volto soppiantando i propri. In una concitazione simile ad una crisi epilettica, spicca salti verso un quadro che riproduce la fanciulla, quasi a volere raggiungere il volto in esso dipinto. Una folla di domestici e vicini si è formata alla vista dell'incredibile avvenimento. Il viso del barone è ora quello della ragazza scomparsa, Clara. Con voce di donna il barone indica il nome del suo assassino, il guardaboschi. Costui confessa di avere ucciso la fanciulla per gelosia e di averla sotterrata nel luogo dove sono poi cresciuti i lamponi di cui si è cibato il barone poche ore prima. Il barone si libera dello spirito della fanciulla, che ha provocato in lui quegli strani sintomi, grazie ad una forte dose di emetico. Il guardaboschi viene incriminato e condannato a dieci anni di lavori forzati. Il racconto segue una struttura fiabesca; c'è un ricco e giovane barone che vive felice in armonia con la sua servitù in un castello situato in un luogo ameno della Calabria.

L'armonia viene interrotta da un evento luttuoso che si complica mediante l'inserimento di avvenimenti prodigiosi, ma alla fine saranno proprio questi elementi prodigiosi a permettere di risolvere tutti gli enigmi e di ripotare tutto all'armonia iniziale. Grazie alla confessione del barone-fanciulla si scopre il colpevole del delitto che viene incriminato e punito.

L'elemento fiabesco, che colloca il racconto in una dimensione

fantastica, permette l'accesso a delle riflessioni sul tema del doppio.

Il cattivo sogno annunciatore di avvenimenti luttuosi, segna il principio dell'avventura che porta il barone B a sperimentare il fenomeno dello sdoppiamento. L'ingestione di frutti di lampone diventa l'espediente per indagare i sintomi e le reazioni dell'Io sdoppiato. Il testo si sofferma a descrivere il lento meccanismo che porta il barone ad assumere una doppia prospettiva di percezione della realtà. Le sensazioni sono quelle di chi si trova di fronte allo stesso paesaggio, ad una stessa realtà ma la vede con occhi diversi.

> Il cielo, l'orizzonte, la campagna non gli parevano più quelli; cioè non gli parevano essenzialmente mutati, ma non li vedeva più colla stessa sensazione di un'ora prima;... non li vedeva più cogli stessi occhi;(75)

Le idee, le sensazioni, la volontà, gli istinti partecipano di questo sdoppiamento creando un effetto di confusione, di disordine che turba la mente del barone.

> Che cosa sono questi desideri che sento, queste volontà che non ho mai avute, questa specie di confusione e di duplicità che provo in tutti i miei sensi? Sarei io pazzo.. Vediamo, riordiniamo le nostre idee; perchè sento che queste idee non sono tutte mie... sento nel cervello qualche cosa che si è disorganizzato.(76)

L'effetto della presenza di una esuberanza, di una presenza estranea nel cervello del barone viene poi fatto risalire alla presenza di un'altra componente, alla consapevolezza dell'essere uomo doppio.

> Parmi di essere un uomo doppio. Un uomo doppio! Che stranezza! E pure... sí, senza dubbio... capisco in questo momento come si possa essere un uomo doppio.(76)

Lo sdoppiamento coinvolge tutti i sensi, ogni funzione del cervello cosí che volontà e pensiero partecipano di questa doppia natura: "vedeva doppio, sentiva doppio, toccava doppio; e áá cosa ancora più sorprendente áá pensava doppio"(78-80).

Affiora nel corso della descrizione dei sintomi dello sdoppiamento, l'altro polo del doppio che in questo racconto è il femminile che si oppone al maschile. Tutte le sensazioni e le funzioni con cui opera il cervello del barone sono ora percepite e filtrate da due coscienze diverse, la maschile e la femminile. Ecco che allora il barone si ritrova ad osservare compiaciuto le fattezze del proprio corpo, a godere del profumo dei fiori o ad osservare i giovani lavoratori di ritorno al villaggio.

Il tema del doppio tocca qui un aspetto del tutto inesplorato come la possibilità della compresenza a livello dell'Io di una parte che agisce spinta da istinti e natura maschile e di un'altra spinta da una natura femminile. Le due componenti conviventi nel cervello del barone B non sempre operano concordemente, anzi molto spesso si scontrano con effetti di comica drammaticità. In vari episodi il barone cerca di conciliare all'interno di sè le diverse parti ma questo risulta impossible. Il suo corpo si muove allora a scatti, o si ferma bruscamente; all'assommarsi di

un doppio impulso il corpo del barone non riesce più a contenere l'eccesso di forza che c'è in lui e il suo camminare si trasforma in corsa.

> Sentí il desiderio di affrettarsi verso il villaggio. E allora le due volontà agendo su di esso collo stesso accordo, egli ne subí un impulso cosí potente che non potè conservare il suo passo abituale e fu costretto a darsi ad una corsa precipitosa.(81)

Talvolta invece ai movimenti accelerati si alternano momenti di rigidezza e immobilità. Si tratta di un insieme di azioni spezzate e convulse che producono un effetto di concitata e nervosa comicità simile a quello prodotto da una proiezione accelerata di fotogrammi cinematografici. Il problema dell'origine di questo effetto di automatismo è la presenza di contraddizioni presenti a livello della coscienza che, al culmine della drammaticità, diventa poi anche un effetto farsesco per il risultato che produce sui movimenti del barone.

> Il barone volle arrestarsi; ma non gli fu possibile, rallentó il passo e si fermó bensí per qualche istante ma ne seguí una convulsione, un saltellare, un avanzarsi e un retrocedere a sbalzi per modo che sembrava che fosse invasato.(81)

L'effetto comico non riesce peró ad allontanare la dimensione drammatica che il racconto vuole effettivamente rappresentare. La coscienza sdoppiata non puó pervenire ad una decisione definitiva e procede a sbalzi, come il corpo del barone B.

Anche in questo racconto quindi il doppio è sintomo di conflitto, di tensione, di antagonismo presente a livello della coscienza anche se è a

volte intercalato da momenti di pausa in cui il maschile e il femminile possono agire in accordo e fondersi nell'unione perfetta, nell'armonia di coesistere e completarsi. Ció avviene nel momento in cui il barone, tornato al castello, si stende nel suo letto e percepisce dentro di sè l'altra componente. Solo in questo momento l'amore è percepito come fusione e completa unità mentre normalmente è un sentimento diviso tra due individui e puó essere compreso solo parzialmente.

> Egli comprese in quel momento che cosa fosse la grande unità, l'immensa complessività dell'amore, il quale essendo nelle leggi inesorabili della vita un sentimento diviso fra due, non puó essere compreso da ciascuno che per metà. Era la fusione piena e completa di due spiriti; fusione di cui l'amore non è che l'aspirazione, e le dolcezze dell'amore un'ombra, un'eco, un sogno di quelle dolcezze. (82-83)

Da questo punto di vista l'unico amore vero e completo, la perfetta fusione è l'amore per sé stessi e si compie nell'atto dell'Io di amare l'altra parte di sé, evidenziando la componente narcisistica presente nella coscienza.

Il pieno riconoscimento dell'avvenuta trasformazione nei tratti del volto del barone B è simbolicamente segnata dalla presenza di uno specchio che riflette l'immagine sdoppiata, comprendente cioè il viso del barone B e quello della fanciulla.

> V'era lí presso uno specchio e corse a contemplarsi. Strana cosa! Non era più egli, almeno vi vedeva riflessa bensí la sua immagine, ma vedeala come fosse l'immagine di un altro, vedeva due immagini in una. Sotto l'epidermide diafana della sua persona, trasparíva una seconda immagine a profili vaporosi,

> instabili, conosciuti. E ció gli pareva naturalissimo, perché egli sapeva che nella sua unità vi erano due persone, che era uno, ma che era anche due ad un tempo.(83)

Lo specchio diventa lo strumento di affermazione dell'avvenuto sdoppiamento, oggetto per eccellenza della duplicazione. La figura riflessa si rende rivelatrice della doppia natura del barone e invece di riprodurre solo una immagine identica a quella reale, rivela qualcosa di più, mostra anche la controparte femminile che traspare e si confonde nel viso del barone.

Altro momento di affermazione del femminile presente nella coscienza del barone si ha quando egli spicca dei salti per raggiungere il ritratto riproducente la fanciulla uccisa. La componente femminile dell'Io viene qui rappresentata materialmente, proiettata in un oggetto esterno, il ritratto. Il barone cerca di raggiungere l'immagine del quadro in un tentativo di recuperare e affermamre l'altra componente del suo Io, la metà femminile. Questo polo del doppio lo attrae irresistibilmente e conduce al prevalere del femminile. Fissando il quadro i lineamenti stessi del barone si trasformano per coincidere con quelli del quadro. É questo il momento del prevalere del femminile che ha vinto la lotta per dominare la coscienza del barone. La trasformazione compie interamente il suo corso fino a che anche la voce dell'uomo è sostituita con quella femminile. Il pieno riconoscimento della presenza del femminile avviene al grido del nome di donna, Clara, la ragazza del quadro. Questo riconoscimento dura solo lo spazio di un attimo perchè dopo un grido che

interrompe l'incantesimo, il barone si stacca dal quadro ed il femminile, che per pochi istanti ha avuto il sopravvento nella coscienza del barone, ritorna agli strati più profondi della coscienza per rimanere sopito, ma sempre presente a creare conflitti, contrasti o differenti percezioni.

Il maschile e il femminile presenti nel barone sono sempre in conflitto e lottano per la supremazia facendo agire il barone secondo la loro direttiva. I due poli del doppio non possono però coesistere per lungo tempo, essi sono destinati a giungere allo scontro che porterà all'eliminazione di uno dei due. La forte dose di emetico somministrata al barone, pur funzionando da espediente ironico per la trama narrativa del racconto fiabesco e rendendo possibile la risoluzione della vicenda, serve anche a rendere possibile la distruzione, il rigetto di uno dei due poli del doppio. Con l'eliminazione di una delle due componenti del doppio il barone rientra nel suo ruolo dominante maschile. Per il racconto fantastico la dose di emetico permette la risoluzione della vicenda e con il ritorno alla normalità veniamo a sapere che gli strani comportamenti del barone erano dovuti all'ingestione del frutto magico cresciuto dal petto della fanciulla uccisa.

Ma gli effetti più singolari che vengono registrati dalla coscienza sdoppiata sono quelli che riguardano i ricordi, le esperienze accumulate da un'altra memoria che coesiste con quella del barone di B. É qui che il barone puó percepire nel profondo quelle sensazioni che sono tipicamente femminili come l'amore elevato, la dolcezza, la colpa, tutte sensazioni

vissute attraverso l'occhio femminile.

> Una nuova coscienza si formó in lui: tutta la tela di un passato mai conosciuto si distese d'innanzi a'suoi occhi: delle memorie pure e soavi di cui egli non poteva aver fecondata la sua vita vennero a turbare dolcemente la sua anima. Erano memorie di un primo amore, di una prima colpa, ma di un amore gentile e più elevato che egli non avesse sentito.(80-81).

Alla memoria appartiene una serie di sensazioni e ricordi che sono propri della sfera femminile e che possono essere rievocati dall'osservazione di un giardino o di un fiore o di un luogo noto che peró attraverso l'occhio del ricordo cambia completamente il suo aspetto usuale. É insomma l'affiorare di percezioni delle due vite di natura diversa.

Il racconto esplora in profondità gli effetti della presenza di una coscienza sdoppiata per rendere conto di tutti i suoi aspetti: la conflittualità, l'armonia dell'assoluto amore inteso come narcisistico amore per una parte di sè, la percezione dei sensi, l'effetto dello sdoppiamento sulla memoria. Ai momenti di scontro e disorganizzazione della coscienza si alternano momenti di incontro e perfetta fusione.

La rappresentazione di un Io sdoppiato puó mettere in luce lo scontro di diverse componenti della coscienza, la conflittualità per il prevalere del maschile o del femminile, il sovrapporsi di azioni concordi o contrarie con tutta la drammaticità che ció puó comportare. Nell'uomo sdoppiato azioni, memoria, movimenti si confondono e si sovrappongono.

Servendosi del genere fantastico per accedere al problema del doppio

e presentandolo in cornice fiabesca, Tarchetti procede all'esplorazione del mondo interiore. Egli rinviene una sostanziale duplicità a livello della coscienza e si serve del topos del doppio per esplorarne la frammentarietà della vita umana, la presenza di esistenze parziali, il sussistere di una continua conflittualità all'interno del nostro Io.

In Uno spirito in un lampone la duplicità e la conflittualità vengono mostrate essenzialmente come incontro-scontro di maschile e femminile, di uomo e donna presenti in un unico individuo.

Una coscienza sdoppiata rivela aspetti assurdi, incomprensibili, illogici che vengono rappresentati attraverso la scelta del genere fantastico. Il fantastico allora si presenta come chiave che permette di aprire la porta all'approfondimento e all'analisi di problemi reali come la complessità della vita e la conflittualità presente in ciascun individuo.

Poco importa allora sapere che il barone B ha assunto comportamenti femminili perché i lamponi da lui mangiati contenevano lo spirito della fanciulla uccisa. Questa è solo la spiegazione fiabesca che permette il procedere della trama narrativa verso la conclusione. Quello che conta è però che questa trama fantastica si propone come scelta che permette di indagare e rappresentare, seppure con soluzioni narrative apparentemente lontane dal mondo reale, problemi che riguardano strettamente il mondo reale e la vita dell'uomo, in conflitto con il proprio Io.

NOTE AL CAPITOLO I

1 Per riferimenti al problema teorico della narrativa, si veda Idee minime sul romanzo, unico scritto terico di Tarchetti contenuto nell'opera omnia volume secondo.

2 Di "Io inquieto a proposito di Tarchetti parla anche Nardi nel suo libro sugli scapigliati. Nardi intitola il capitolo dedicato a Tarchetti "L'Io inquieto".

3 Per altre interpretazioni di questo racconto si veda anche il capitolo "I.U. Tarchetti: la fatalità" nel libro di Bonifazi Teoria del fantastico e il racconto fantatico in Italia, 86-91. Nell'articolo "A proposito dell'interpretazione psicanalitica di un racconto fantastico di I.U.Tarchetti." Ceserani critica le posizioni di Bonifazi. Si veda inoltre il commento a questo racconto in Mariani 408-11.

4 Per un'analisi di questo racconto si veda anche Farnetti 72-77, Mariani 411-16.

5 Non è un caso che il nome del protagonista rievochi le avventure di Re Arturo, uno dei cicli cavallereschi medievali più noti e popolari.

6 Per un'analisi di questo racconto si veda anche Farnetti 78-85, Mariani 423-25.

CAPITOLO II

A. Premesse

Questo secondo capitolo è dedicato a La lettera U e ad Un osso di morto. Come si è detto nell'introduzione, abbiamo scelto di trattarli in un capitolo separato perché si distanziano dai precedenti in quanto non fanno riferimento al topos del doppio ma sviluppano in particolare l'aspetto ironico che, in Un osso di morto, diventa una vera e propria parodia del genere fantastico.

Con La lettera U Tarchetti permette al lettore di partecipare ad un ironico processo di sfamiliarizzazione attraverso il quale viene attribuito un significato negativo di paura e terrore ad un segno linguistico noto, indifferente ed innocuo, come può essere la vocale U. Il Un osso di morto Tarchetti crea un clima di autoironia per cui il fantastico viene ridicolizzato per mettere in luce i limiti di un certo modo di leggere e scrivere racconti fantastici rivolti allo scopo di spaventare divertendo. Se per Tarchetti il fantastico è momento di approfondimeto di problemi riguardanti l'individuo, la sua coscienza, la complessità del mondo reale, è comprensibile che egli voglia trattare

ironicamente quegli scrittori e quei lettori che scelgono il fantastico come evasione, come intrattenimento fine a sé stesso.

B. La lettera U[1]

Il racconto senza dubbio più singolare e bizzarro della breve rassegna dei Racconti Fantastici, è La lettera U. Il sottotitolo ci avverte fin da principio che si tratta di un "Manoscritto di un pazzo" e questa sembra essere una sorta di premessa giustificativa dell'autore, che cerca così di far accettare un testo che altrimenti potrebbe apparire privo di senso. Il racconto si compone di due parti, come di consueto in questi racconti di Tarchetti. La prima parte teorica, contiene premesse giustificative che servono da introduzione alla seconda parte, che compone il racconto vero e proprio.

Il narratore ci parla in prima persona degli effetti negativi e terribili provocati nella sua esistenza dalla presenza della lettera alfabetica U. Secondo lui questa vocale è fonte di terrore e causa di tutte le umane calamità. La lettera U viene esaminata nelle sue caratteristiche grafiche e foniche per determinare il suo ruolo di portatrice di terrore e di malefici influssi. A conclusione di un introduzione teorizzante il narratore passa a raccontare la storia della

sua vita, segnata, addirittura predestinata dalla presenza di una U nel suo nome. Questa è la causa di tutte le sue sventure. Fin dai primi anni di scuola egli è dominato da un istinto che gli impedisce di imparare l'odiata vocale: non riesce né a pronunciarla né a scriverla. Tutti a scuola lo deridono e si prendono gioco di lui. Vedendo un giorno una U gigantesca scritta alla lavagna capisce che questa vocale è per lui una sfida e progetta una guerra alla lettera U. Incomincia ad eliminare la U dai libri e come conseguenza viene cacciato dalle scuole. Tutto ciò che lo circonda pare essere caratterizzato dalla presenza della tremenda vocale. Alla proposta di eliminare tale lettera dall'alfabeto viene tacciato di follia. Alla vista di una cartolina scritta dai compagni di scuola, contenente una fila di U in gradazione compie un atto inconsulto verso un compagno tentando di strangolarlo. Questa è la prima colpa a cui la vocale lo conduce.

Vivendo in solitudine medita sugli influssi della U sui destini dell'umanità ed elabora un lavoro in cui propone la soppressione della vocale dal linguaggio. Nessuno però è disposto ad accettare la sua proposta. Anche la sua vita affettiva è contrassegnata dalla persecuzione della lettera U dato che tutte le donne di cui si innamora contengono una U nel loro nome. Dopo avere rinunciato varie volte all'amore perché funestato dalla presenza della vocale decide di sposarsi nella speranza che la moglie rinunci al proprio nome contenente l'odiata vocale. Al continuo rifiuto della moglie, dopo una notte d'incubo in cui una U

gigantesca lo abbraccia, si scaglia contro la moglie per percuoterla con un bastone. Rinchiuso in un manicomio trascorre gli ultimi tempi della sua esistenza rassegnato al fatto che la malefica vocale lo porterà alla morte. Tuttavia spera almeno che l'umanità possa un giorno rendersi conto della fondatezza delle sue convinzioni e possa perció convincersi a sopprimere la vocale. Nelle due righe conclusive ci viene detto che l'infelice autore di questo racconto morí in un manicomio.

Nella parte introduttiva del racconto il narratore stabilisce un colloquio ideale con il lettore a cui si rivolge per creare suggestioni atte a provocare un processo di sfamiliarizzazione nei confronti di un segno linguistico noto e indifferente a tutti. Solo il narratore puó comprendere i veri sensi che si celano dietro all'indifferenza della vocale. Il narratore si serve di un processo quasi ipnotico attraverso il quale intende portare il lettore a vedere il diverso, l'anormale, lo strano, l'unheimlich che è presente nella lettera U. É importante allora catturare il lettore a questo procedimento con l'ausilio dei sensi. Non basta guardare e vedere, ma bisogna fissare e farsi trasportare dalla suggestione creata dalla vocale.

> Guardatela, affissatela beneáá non tremate, non impalliditeáá abbiate il coraggio di sostenerne la vista, di osservarne tutte le parti, di esaminarne tutti i dettagli, di vincere tutto l'orrore che vi ispira...Questo U!... questo segno fatale, questa lettera aborrita, questa vocale tremenda! (57)

Tarchetti si serve di tutte le tecniche della suggestione per portare il lettore ad uscire dalla prospettiva dell'abitudine, della normalità per far prendere atto del diverso, del pauroso che è possibile riscontrare nella lettera U. Ció che ai più rimane celato per apatia, per l'abitudine alla normalità, diventa rivelante, pregnante per il narratore, che, con osservazione più acuta, ha potuto pervenire alla visione di nuove verità.

> ...voi non vedete in questo segno che una lettera mite, innocua come le altre; perché l'abitudine vi ci ha resi indifferenti; perché la vostra apatia vi ha distolto dallo studiarne più accuratamente i caratteri... ma io.. Se voi sapeste ció che io ho veduto!... se voi sapeste ció che io vedo in questa vocale! (58)

Il narratore è la persona predestinata, colui che solo riesce a trascendere i limiti della normalità, della consuetudine per afferrare nuovi significati che l'abitudine ha ormai precluso all'uomo comune.

Potremmo quindi dire che tutto il racconto scatena un processo di opposizione tra l'abitudine, l'indifferenza a cui si contrasta la diversità, la pregnanza, che è possibile riscontrare in molti aspetti della vita reale solitamente dati per scontati o guardati con indifferenza. La lettera U è semplicemente un esempio atto a instaurare un processo di sfamiliariarizzazione per cui il mondo reale puó essere veduto in tutta la sua complessità e contraddittorietà.

In questo processo di sfamilarizzazione il lettore è guidato dal narratore-protagonista che ha già veduto la diversità, ha superato l'apatia e l'indifferenza della normalità. L'analisi delle

caratteristiche della vocale diventa sempre più precisa e coinvolge sia l'aspetto visivo che uditivo. Nell'osservazione più ravvicinata il carattere grafico si puó associare ad ogni negatività, di paura e terrore. Dalle linee, dalle curve della rappresentazione grafica si puó procedere ad una associazione di elementi negativi: cosí ogni parte della U assume un aspetto terrificante per la presenza di profili, archi che creano l'effetto del vuoto, dell'infinità spaziale; da qui scaturiscono tutti gli effetti di terrore.

> Guardatela bene, guardatela attentamente, spassionatamente, fissi!
> E cosí, che ne dite?
> Quella linea che si curva e s'inforca eáá quelle delle due punte che vi guardano immobili, che si guardano immobiliáá quelle delle due lineette che ne troncano inesorabilmente, terribilmente le cimeáá quell'arco inferiore, sul quale la lettera oscilla e si dondola sogghignandoáá e all'interno quel nero, quel vuoto, quell'orribile vuoto, quell'orribile vuoto che si affaccia dall'apertura delle due aste, e si ricongiunge e si perde nell'infinità dello spazio...(58)

Al lettore viene richiesto, col procedere del racconto sempre maggiore sforzo di intuizione cosí che la sfamiliarizzazione possa compiersi ed egli possa giungere a vedere quello che il narratore puó vedere nella lettera U, facendo superare al lettore la prospettiva di indifferenza, di normalità che offusca la vera visione, quella che trascende l'evidenza.

Il viaggio nell'universo visivo, nella graficità della lettera U, compie la trasformazione, rende pregnante ció che in apparenza era

indifferente. É possibile allora per il lettore tremare, impallidire, essere scosso dall'osservazione della lettera U. Il processo si sposta poi alla percezione uditiva della vocale. Per pervenire alla dimensione spaventosa e terribile che appartiene alla U bisogna peró passare attraverso un riesame di tutte le vocali e, lasciandosi guidare dal narratore, procedere all'associazione. Questa associazione di una qualità astratta ad ogni vocale, partendo dall'effetto onomatopeico di ciascun suono, porta alla creazione di quello che G.Viazzi ha chiamato "Sonetto delle vocali" (77). La A esprime la sincerità, la E la gentilezza, la I la gioia, la O sorpresa. É in opposizione alla positività delle altre vocali che la carica negativa, oscura, inquietante della lettera U rivela in pieno il suo effetto. Il lettore è continuamente sottoposto e guidato verso il processo di sfamiliarizzazione.

La componente fonica della U scatena tutta una serie di sensazioni paurose, negative, risveglia il tenebroso, il terribile, l'ignoto, tutto ció che suscitá paura e terrore. É necessario pronunciare la vocale consci che essa proviene appunto dal profondo e puó allora risvegliare l'infernale, il negativo che è presente in essa.

> Sentite ora l'U. Pronunciatelo. Traetelo fuori dai precordi più profondi, ma pronunciatelo bene: U! uh!! uhh!!! uhhh!!!!
> Non rabbrividite? non tremate a questo suono? Non vi sentite il ruggito della fiera, il lamento che emette il dolore, tutte le voci della natura soffrente e agitata? Non comprendete che vi è qualche cosa d'infernale, di profondo, di, tenebroso in quel suono?
> Dio! che lettera terribile! che vocale spaventosa!! (59)

Al termine della sezione introduttiva il lettore quindi, guidato dal narratore, ha seguito un percorso di sfamiliarizzazione grazie al quale la vocale U ha perduto la sua connotazione indifferente per caricarsi di significato nuovo. La U sarà d'ora in poi la negatività, il terrore, la paura che tormenta il narratore per tutto il corso della sua esistenza.

Comincia poi il racconto autobiografico tutto incentrato sul valore determinante assunto dalla lettera U nella vita del protagonista. Il protagonista è persona predestinata fin dalla nascita dalla presenza della vocale U nel suo nome, segno della sua diversità, della differenza.

> Io nacqui predestinato. Una terribile condanna pesava sopra di me fino dal primo giorno della mia esistenza: il mio nome conteneva una U. Da ciò tutte le sventure della mia vita.(59)

Ogni aspetto della vita del protagonista è segnato dalla presenza di questa vocale. Il primo momento di scontro con la lettera U avviene con l'inizio della scuola. Il protagonista non riesce né a pronunciare né a scrivere la vocale. Questo diventa il primo segno della differenza, della sua capacità di andare oltre i limiti della normalità, di superare l'apatia per comprendere tutto ciò che di angoscioso e terribile è presente nella vocale.

All'età di dodici anni avviene la rivelazione. Alla vista di una U gigantesca scritta alla lavagna, il protagonista accetta la sfida e decide di muovere guerra alla vocale. Questa rivelazione gli permette di comprendere tutto ciò che è contenuto nella vocale.

> Quella vocale era lí, pareva guardarmi, pareva affissarmi e sfidarmi: Non so qual coraggio mi nascesse improvvisamente nel cuore: certo il tempo della rivelazione era giunto! Quella lettera ed io eravamo nemici; accettai la sfida, mi posi il capo tra le mani e incominciai a guardarla... Passai alcune ore in quella contemplazione. Fu allora che io compresi tutto, che io vidi tutto ciò che vi ho ora detto, o tentato almeno di dirvi, giacché il dirvelo esattamente è impossibile.(60)

Le varie tappe della vita del protagonista, dal giorno della rivelazione, sono segnate da una serie di disavventure in cui la U provoca tutte le sue difficoltà. Nel tentativo di togliere la U dai libri di scuola il protagonista viene allonatanato dalla scuola. Viene preso in giro e beffeggiato dai compagni e si macchia cosí di una prima colpa quando tenta di strozzare un compagno di scuola. Tacciato di follia e deriso da tutti si decide ad allontanarsi dalla società e ritiraresi in meditazione. Le riflessioni lo portano a delle convinzioni profetiche sul futuro dell'umanità. La predestinazione che lo ha segnato dalla nascita gli permette di sviluppare una sua teoria per l'eliminazione di questa lettera fatale dal linguaggio, come modo di rendere un beneficio all'umanità. Non compreso dalla gente si ritrova sempre più isolato dalla società per avere offerto al mondo un rimedio ai mali che affliggono l'umanità.

L'amore è l'altro aspetto della vita del protagonista funestato dalla presenza della lettera U. I vent'anni segnano una nuova tappa della sua vita, l'inizio di una storia d'amore con una fanciulla "divinamente buona, divinamente bella"(62). La lettera U entra anche nella vita affettiva del

protagonista e ostacola la possibilità di instaurare una stabile relazione sentimentale con una donna. Il protagonista abbandona le donne che ama perché ciascuna porta un nome contenete una U. L'ossessione per la vocale in relazione alla vita sentimentale, denota l'incertezza e la paura del protagonista rispetto all'amore. Paura e terrore sono cioè parte dell'amore e anché tentando di eliminarli, nel caso del protagonista cercando di cercare sempre donne diverse in cui la lettera U non sia presente nel nome, essi si ripresentano sempre come componente ineliminabile dell'esperienza affettiva. Il protagonista decide allora di accettare l'amore confidando nella certezza di potere eliminare la paura convincendo la moglie a rinunciare alla U contenuta nel proprio nome. L'impossibilità di questa richiesta è guardata con indifferenza dalla moglie che con sorriso distante pare lontanissima dall'avere compreso gli angosciosi turbamenti che sconvolgono la mente del marito. "Essa non rispose, e sorrise."(63).

La seconda colpa commessa dal protagonista è preannunciata da un sogno-incubo in cui una U gigantesca abbraccia il protagonista.

> Una notte mi sentii invaso da non so qual furore; aveva avuto un sogno affannoso... Un U gigantesco postosi sul mio petto mi abbracciava colle sue aste immense, flessuose... mi stringeva... mi opprimeva, mi opprimeva...(63)

La U ha ormai preso parte predominante nell'esistenza del protagonista, si é materializzata e nell'abbraccio ha assunto il pieno ed unico significato dell'amore che è dunque ossessionante terrore. É a

questo punto che il protagonista, dopo un ultimo fallimentare tentativo di far rinunciare la moglie al proprio nome contenente la tremenda vocale, si avventa sulla moglie e la percuote con un bastone. É l'inizio della fine. Da questo momento la vita del protagonista procede inesorabilmente verso la morte, del resto già preannunciata dalla presenza della vocale in ogni aspetto della sua vita fino dalla nascita. Il protagonista viene rinchiuso in manicomio e, proprio quando per la società è ritenuto pazzo, egli approfondisce le sue meditazioni sulle sorti dell'umanità. Rassegnato ormai alla propria morte si illude almeno che la sua sventura possa segnare il principio di una "emancipazione da questa terribile vocale"(64).

La vita del protagonista è contrassegnata da alcuni momenti determinanti: la predestinazione dalla nascita, il riconoscimento della negatività della vocale, l'accettazione della sfida, la derisione e l'isolamento dalla società, la colpa e finalmente la detenzione in manicomio portatrice di morte. Raccontandoci della diversità del protagonista di questa vicenda Tarchetti vuole mettere in risalto aspetti inconsueti dell'esistenza umana, vuole scuotere il lettore dall'apatia e quotidianità che impediscono di percepire la complessità del mondo reale. Attraverso il processo di sfamiliarizzazione operato nel racconto, Tarchetti cerca di rendere noto tutto ciò che di inquietante, misterioso, pauroso appartiene al vivere umano. Per l'uomo comune è necessario un processo di sfamiliarizzazione, un percorso suggestionante e quasi

ipnotizzante che permetta di vedere nella lettera U qualcosa di più del semplice segno linguistico, di comprendere tutto ciò che il protagonista ha già veduto e compreso.

É implicito quindi un forte tono ironico nei confronti del lettore che, non potendo pervenire da solo al senso ultimo e profondo contenuto nella innocua e familiare lettera U, ha bisogno di essere guidato e quasi magnetizzato con la forza di tutti i sensi a vedere sia graficamente che fonicamente il nuovo messaggio che scaturisce dalla lettera U. Il lettore che inizialmente non puó comprendere, non puó vedere ciò che il protagonista vede nella odiata vocale, è intrappolato nella propria apatia, nell'indifferenza che gli impedisce la vera e profonda comprensione. Solo con la guida del narratore-protagonista, il lettore sarà in grado di "raddoppiare la potenza della propria intuizione"(58), e comprendere tutto il negativo, il terribile, il pauroso che la U rappresenta. Questa vocale parla di paura e negatività, rivela l'oscuro e incomprensibile, il minaccioso che incombe sull'umanità. Chi ha compreso tutto ciò ha compiuto l'operazione di sfamilarizzazione del segno e ha potuto vedere l'unheimlich, il non familiare appunto che è presente nella vita dell'uomo.

Tarchetti esercita sul lettore una forte carica ironica nel soffermarsi lungamente sul procedimento di sfamilarizzazione necessario al lettore per andare oltre i limiti della normalità sotto cui ogni aspetto della vita umana ci si presenta. La U allora non fa altro che

risvegliare, anche attraverso la componente onomatopeica, grafica, fonica, il "ruggito della fiera", "il lamento del dolore", "tutte le voci della natura soffrente e agitata"(59). U sta per paura, per inquietudine, per unheimlich, e finalmente anche per morte che perseguita la vita del narratore, con i suoi messaggi profetici. Il processo di sfamiliarizzazione operato da Tarchetti in questo racconto permette di rivelare tutti quegli aspetti dell'esistenza umana che pur essendoci familari e noti quindi indifferenti, rivelano la paura, il mistero che peró viene troppo spesso ignorato perché non afferrabile o comprensibile.

Tarchetti mostra come ció che è noto e familiare puó apparire minaccioso e sconosciuto rivelando cosí come la realtà stessa sia multiforme e complessa, tanto da rendere inquietante e terribile anche ció che si presenta come consueto e noto. Il reale ci si mostra, attraverso il fantastico, come qualcosa di complesso, pauroso, talvolta incompresibile, proprio quando ci appare più familiare e indifferente. Non occorre quindi trovarsi davanti a fantasmi o morti resuscitati per entrare nel regno del pauroso, dell'unheimlich. Basta guardare ció che ci è più familiare e noto, come puó essere una vocale dell'alfabeto, per farne scaturire gli aspetti più oscuri e inquietanti, perché cosí effettivamente si presenta il reale, il familiare, l'heimlich, ma allo stesso tempo oscuro, inquietante, irrazionale, unheimlich.[2]

Unheimlich in quanto negazione di heimlich, indica tutto ció che non è confortevole e abituale, ma che, appartenendo alla vita di ciascun

individuo diventa consueto e perciò heimlich. Visti in questa prospettiva heimlich e unheimlich appartengono alla stessa contraddittoria e multiforme realtà. L'unheimlich non è qualcosa di estraneo alla realtà è solo una componente della realtà che Tarchetti sta cercando di portare alla nostra attenzione servendosi del racconto fantastico. Attraverso il processo di sfamiliarizzazione operato in questo racconto l'attenzione del lettore viene focalizzata su aspetti inconsueti del mondo reale, sull'irrazionale, sull'assurdo, sull'inspiegabile; così è possibile superare l'indifferenza, l'apatia che impedisce di vedere il reale anche nei suoi aspetti più illogici, più inusuali o inverosimili. L'apparente stranezza e bizzarria di questo racconto è allora superabile se ci poniamo nella prospettiva fantastica che evidenzia lo strano, l'incomprensibile, l'irrazionale presente nella realtà quotidiana.

C. Un osso di morto[3]

Abbiamo lasciato per ultimo questo racconto per l'evidente anomalia che apparè in esso. Se finora infatti abbiamo cercato di fare senso in testi che apparentemente parevano illogici, confusi ed assurdi, qui ci troviamo in una situazione assai diversa.

É opinione concorde dei critici che si sono occupati di questo

racconto, che ci troviamo davanti ad una parodia del racconto fantastico.

Moretti parla di "sistematica parodizzazione del modello"(110), Ghidetti rinviene uno "scopo ironico parodistico"(44). G.Mariani fa un diretto confronto tra questo racconto e la novella di Gautier Le pied de momie a cui Tarchetti pare ispirarsi direttamente usando un "felice tono scherzoso"(420). Camerino parla di "chiave ironica con cui è riprodotto il procedimento dei racconti precedenti"(71).

Se tutti i critici esaminati sono concordi nel giudicare questo racconto una parodia anche senza darne adeguata giustificazione attraverso una analisi precisa del testo, nessuno cerca peró di risalire ai motivi per cui Tarchetti, pur scegliendo di chiamare le sue novelle Racconti Fantastici, perviene ad una ironizzazione del modello a cui pare ispirarsi, ad una parodia del racconto fantastico stesso. É insomma una contraddizione che va chiarita.

É necessario cercare di comprendere se veramente Tarchetti volesse criticare il genere fantastico considerando che egli si è finora servito del fantastico prendendo questo genere seriamente, come abbiamo visto, quale punto di partenza per riflessioni generali sulla complessità del mondo reale. Ció che finora abbiamo cercato di delineare dai racconti fantastici di Tarchetti è un significato che va oltre la letteralità della storia strana, orrorosa o impossibile. Nel caso del racconto Un osso di morto pare tuttavia impossibile rinvenire un significato che trascenda la letteralità, dato che il testo si presenta come un mero racconto di

fantasmi, dove tuttalpiù si riscontra una scoperta e costante ironia. Si cercherà dunque nell'analizzare questo racconto, di trarre una conclusione che ci permetta, da un lato di spiegare l'anomalia di questo testo rispetto agli altri e di comprendere il motivo che spinge Tarchetti a fare una parodia del fantastico, dall'altro di vedere se le conclusioni scaturite possono rivelarsi illuminanti anche per dare una prospettiva più corretta sul concetto di fantastico per Tarchetti.

In Un osso di morto viene narrata in prima persona la singolare vicenda di un uomo che per avere conservato nella propria casa un osso di morto donatogli da un professore di patologia dell'università di Pavia, viene a contatto con il fantasma del proprietario di questo osso, deciso a recuperare la rotula che gli apparteneva. É durante una seduta spiritica che il protagonista viene in contatto con lo spirito di Pietro Mariani, ex inserviente dell'università di Pavia, proprietario dell'osso. Lo spirito chiede la restituzione del suo osso che ritirerà personalmente facendo visita al protagonista. Atterrito da questo annuncio il protagonista si ferma in una osteria e, aiutato dall'ebbrezza dell'alcool, si prepara a ricevere l'insolito visitatore. Giunto a casa in uno stato di assopimento catalettico, il protagonista assiste all'arrivo del fantasma coperto da un lenzuolo bianco e zoppicante a causa dell'osso mancante. Tra il protagonista e lo spettro ha luogo una cordiale conversazione durante la quale il fantasma mostra la gamba rabbocciata e claudicante per la mancanza della "rotella". Slegato il nastro che congiunge le due ossa il

fantasma assesta la rotula e salutando esce dalla casa. Al percuotere delle ossa del fantasma sul pavimento il protagonista, che crede si sia trattato solo di un sogno, si accorge che dal suo tavolino manca la rotella-premicarte e al suo posto si trova il nastro che teneva unite le ossa dello spirito di Pietro Mariani.

L'ironia creata dal racconto si esprime nella ridicola conversazione del protagonista con lo spirito del professore morto. Il protagonista si accosta allo spiritismo con intenti assai seri e, interpellando gli spiriti dei trapassati cerca di attingere spiegazioni sul "destino dell'Uomo, e sulla spiritualità della nostra natura".(66) Dopo aver superato le difficoltà di stabilire un contatto con gli spiriti dell'aldilà deve accontentarsi di interpellare il professore di patologia che gli aveva donato la "rotella", uomo "scettico profondamente e inguaribilmente"(65). Il protagonista si sceglie insomma come interlocutore uno spirito tutto rivolto alla materialità e niente affatto interessato a fornire spiegazioni che possano chiarire dubbi esitenziali o problemi spirituali. Lo spirito del professore precisa subito di non poter rispondere agli interrogativi del protagonista perché occupato da "invocazioni più esigenti"(62). Se ha accettato di rispondere alla chiamata è solo perché da tempo cercava di mettersi in contatto col protagonista per chiedergli di restituire la rotella a Pietro Mariani, ex inserviente dell'università d Pavia. Da molti anni Pietro Mariani tormenta il suo spirito per riavere il suo osso.

La conversazione del protagonista con lo spirito dell'ex inserviente dell'università produce effetti altrettanto comici nel contrapporre le secche e concise richieste di Pietro Mariani all'impacciata reazione del protagonista.

> Pietro Mariani, ex inserviente dell'università di Pavia, verrà a riprendere egli stesso la sua rotella".
> Quando?áá chiesi io atterrito... stanotte.
> Annichilito da quella notizia... mi affrettai ad esclamare: "Per carità... vi scongiuro... non vi disturbate... manderó io stesso... vi saranno altri mezzi meno incomodi".(68)

Il culmine della comicità è raggiunto nell'episodio dell'incontro con il fantasma di Pietro Mariani. La circostanziata cortesia dello spettro che si scusa per aver disturbato il protagonista nel cuore della notte, la risposta cordiale del protagonista, fanno di questo colloquio uno squisito pezzo comico.

> Io sono Pietro Mariani, e vengo a riprendere, come vi ho promesso, la mia rotella. Perdonerete se ho dovuto disturbarvi nel colmo della notte... in quest'ora incomoda... ma...
> Oh! è nulla, è nullaáá io interruppi rassicurato di tanta cortesiaáá io vi debbo anzi ringraziare della vostra visita... io mi terró sempre onorato di ricevervi nella mia casa.(70)

Ironico è il modo di reagire del protagonista che crede di avere superato il timore provocato dallo spiritismo e si pone con entusiasmo ed impazienza alla ricerca del contatto con il mondo dell'aldilà. Una volta peró entrato nel gioco egli si vede subito spaventato, intimidito da ció che ha provocato e deve cercare nell'ebbrezza del vino il coraggio di

affrontare lo spettro. La paura lo porta a cercare riparo nella sua casa, nel suo letto e tentare di addormentarsi nella speranza che tutto si riveli poi solo un sogno.

> Giunto in stanza un po' barcollante pel troppo vino bevuto, accesi il lume, mi spogliai per metà, mi cacciai a precipizio nel letto, chiusi un occhio e poi l'altro, e tentai di addormentarmi. Ma era indarno. Mi sentiva assopito, irrigidito, catalettico, impotente a muovermi;(69)

In questo racconto vengono utilizzati alcuni elementi caratteristici del genere fantastico quali lo spiritismo, l'apparizione di fantasmi, il contatto con il mondo dell'aldilà. Questi temi vengono ridicolizzati attraverso effetti comici che contrastano continuamente l'atmosfera di tensione drammatica in cui la vicenda si colloca. Là dove il racconto fantastico provoca suggestioni, paura, inquietudine di fronte ad avvenimenti inconsueti e inspiegabili, questo racconto di Tarchetti suscita il riso e porta a riesaminare il fantastico per vederne tutti suoi limiti. In Un osso di morto, come fa notare Mariani, il tono scherzoso e umoristico del racconto serve da "efficace correttivo al clima d'incubo che lo scrittore si propone di creare."(420)

Il racconto rivela quindi una forte componente ironica e si pone come parodia di un certo genere fantastico sostenuto solamente da espedienti e tecniche fantastiche mutuate dai maestri del genere, e privo di qualunque contenuto. É questo tipo di racconti fantastici ormai declassati a puro gusto del pauroso fine a sè stesso che Tarchetti sta cercando di

ridicolizzare attraverso una operazione di ironica sdrammatizzazione dei momenti culminanti della narrazione.

La polemica di Tarchetti è contro certi scrittori e lettori del fantastico che lo intendono solamente come un genere che permette di divertire spaventando e che non intacca quindi le solide certezze della vita reale, che resta sempre logica, razionale, positiva. Tarchetti vuole parodiare in questo racconto quel tipo di narrazione fantastica che viene usata come pura dimensione immaginaria, senza alcun impatto sulla realtà e che, creando la sensazione dell'unheimlich, lo priva di ogni legame con il modo reale, lo priva cioè della componente heimlich, dell'appartenenza alla dimensione quotidiana e familiare all'esistenza di ciascuno.

Così è rivelata anche la componente autoironica del fantastico di Tarchetti. Egli si serve del fantastico per mettere in ridicolo un certo modo di scrivere e leggere il fantastico che ha per scopo non la complessità del reale e dell'uomo, ma il genere come fine a sè stesso, come puro esercizio letterario. Così Un osso di morto mostra attraverso il sorriso e l'ironia, i limiti entro cui può restringersi un genere quando diventa soltanto quello che Tardiola chiama una "tranquillizzante scappatoia del soprannaturale."(97)

Al contempo viene ridicolizzato quel tipo di genere fantastico che non permette alcuna indagine e approfondimento dei problemi di cui il fantastico non è che la veste retorica. Tarchetti prende in giro quei lettori di fantastico che lo prendono alla lettera e non vedono in esso

niente di più che una forma di intrattenimento. Quando il fantastico "degenera" a genere fine a sè stesso, perde il proprio valore letterario e diventa ironicamente proprio come un Osso di morto, qualche cosa cioè di morto, uno scheletro vuoto, privo di carne, di contenuto. Per Tarchetti dunque il fantastico esiste nella misura in cui può servire ad un approfondimento del mondo reale e del mondo interiore dell'individuo. In questo senso possiamo dire che il fantastico è ben ancorato al reale e attraverso il terrificante, il grottesco, l'unheimlich, ci parla del familare, del conosciuto, dello heimlich, rivelandocene degli aspetti inquietanti assurdi, irrazionali. Parodia quindi e atteggiamento antifantastico, ma solo di un certo fantastico vuoto di contenuto, inaridito e consumato come la "rotella" di Un osso di morto, un fantastico cioè che rifiuta di scavare e approfondire il reale.

In questa prospettiva risulta più chiaro il modo in cui questi racconti fantastici vanno letti, come dei racconti appunto, in cui la forma fantastica si pone come veste retorica per l'approfondimento di problemi reali che riguardano la vita umana nella sua complessità.

NOTE AL CAPITOLO II

1 Per un'analisi di questo racconto vedasi anche Viazzi "lettura della lettera U negli Atti del convegno S.Salvatore Monferrato

2 Interessanti considerazioni sulla possibile eventuale coincidenza di "heimlich" ed "unheimlich" si trovano in M.E.D'Agostini "E.T.A.Hoffmann : l'Io e i suoi vassalli infedeli." in I messaggeri dell'angoscia. Quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale,97-100.

3 Per un'analisi di questo racconto vedasi Mariani 419-22.

CONCLUSIONE

L'importanza del contributo di Tarchetti al fantastico è caratterizzata dalla assoluta novità rappresentata dal fantastico in un panorama letterario italiano dominato da forti tendenze realistiche. Lo sviluppo del genere fantastico permette a Tarchetti di esplorare aspetti della realtà che appaiono ambigui, contraddittori e non riconducibili ai parametri della ragione positiva. La scelta di Tarchetti coincide con un atteggiamento provocatorio atto a mettere in luce i limiti di una visione della realtà univoca e razionale dominante all'epoca. Egli si serve del genere fantastico per indicare un momento di rottura rispetto alle tendenze dominanti nella letteratura contemporanea.

Analizzando il fantastico, Tarchetti si propone di indagare nuove prospettive come il sogno, la reincarnazione, i rapporti tra mondo visibile e universi ultrasensibili, tra l'aldiquà e l'aldilà. Egli puó esplorare l'assurdo, l'incomprensibile e l'irrazionale che è presente nella vita reale e che viene peró sempre represso, ignorato, allontanato dalla realtà ordinata e logica. La scelta di Tarchetti è perció una scelta di dissenso, di ribellione verso i valori della società borghese ma è anche un tentativo di indagare più approfonditamente quelle verità che restano

nascoste ai più, che rivelano la complessità della vita umana. Ad un mondo reale di "monolitica certezza"(Finzi, 6) si contrappone un mondo complesso, assurdo e inspiegabile. Nei suoi racconti Tarchetti si occupa del soprannaturale, dello spiritismo, della vita oltre la morte, della reincarnazione, di sogni profetici, di jettatura, nel tentativo di mostrare l'altra faccia della realtà, quella irrazionale, non spiegabile dalla ragione, quella realtà che travalica la ristrettezza di orizzonti esistenziali convenzionali.

L'enigma presente nelle cose, il doppio rapporto con la realtà, rivelano tutto un aspetto misterioso e inquietante di quella vita nascosta che viene solitamente negata o ignorata perché non visibile o spiegabile. É qui allora che si aprono nuove dimensioni da esplorare per evidenziare il surreale, il subconscio, la frammentarietà dell'Io, i rapporti tra sogno e realtà, tra vita e non-vita. Il fantastico permette a Tarchetti di andare oltre la consuetudine e la banale indifferenza della vita quotidiana per evidenziarne gli aspetti inquietanti, unheimlich che vanno collocati nel nostro vivere reale non più univoco e razionale, ma complesso e frammentario.

Non quindi fantastico inteso come fuga dalla realtà, come dilettevole viaggio in un mondo soprannaturale, ma fantastico come momento di approfondimento della realtà. Questo perché è il mondo in cui ciascuno di noi vive che puó presentarsi in fondo come un racconto fantastico, cioè assurdo e inspiegabile e tuttavia reale. Tarchetti rifiuta allora il

fantastico che vuole solo divertire spaventando e ironicamente parodizza quegli scrittori e lettori che si accostano al fantastico come momento di evasione dalla complessità del reale e che prendono il fantastico alla lettera, ignorando tutto ciò che esso ha da rivelare su alcuni aspetti della realtà. Tarchetti si serve dunque del fantastico come veste retorica per mostrare l'altra faccia della realtà, quella che resta solitamente esclusa dal nostro universo logico e razionale dove esiste sempre una spiegazione per ogni fenomeno.

Questo nuovo modo di vedere la realtà è più complesso e drammatico e suscita inquietudine e paura. In questi racconti viene spesso creata una sensazione di inquietudine, viene evidenziata la componente unheimlich, cioè non familiare che è presente nel quotidiano, nel familiare cioè nello heimlich. Tarchetti compie allora un processo di sfamiliarizzazione attraverso il quale permette ai lettori di focalizzare l'attenzione su quegli aspetti del reale che sono normalmente ignorati o rifiutati perché contraddittori e distruttori delle certezze rassicuranti del vivere quotidiano.

Tarchetti predilige in questi racconti il topos del doppio, rivelatore della duplicità delle cose umane, dello sdoppiamento a livello della coscienza. Nei suoi racconti troviamo personaggi che compaiono sdoppiati, divisi in due poli in opposizione tra loro, che rivelano il positivo e il negativo, il bello e il brutto, il male e il bene che possono coesistere nello stesso individuo. Il doppio segnala sempre

l'impossibilità dell'unitarietà, il fluttuare del tempo e dello spazio, l'intersecarsi di sogno e realtà, di mondo dell'aldiquà e mondo dell'aldilà.

Il contributo portato da Tarchetti con questi Racconti fantastici va valutato come tentativo di staccarsi dai canoni letterari tradizionali per aprire la strada ad un nuovo modo di vedere la realtà, più complesso e drammatico. In questo senso possiamo affermare che Tarchetti compie un passo avanti verso i temi della narrativa moderna.

É allora importante leggere questi racconti prima di tutto come testi narrativi in cui il fantastico si pone come espediente retorico atto a rappresentare aspetti insoliti, strani, assurdi che appartengono pur sempre alla vita reale vista peró nei suoi aspetti più inconsueti e assurdi. Ció che conta è quindi sempre il vero, il reale. Anche se apparentemente questi testi appaiono slegati dalla realtà, privi di un filo logico o di una loro coerenza, essi indagano il vero, tutto ció che nella realtà non trova una collocazione precisa perché irrazionale o assurdo.

Leggendo questi racconti innanzi tutto come testi narrativi, anziché concentrarsi su classificazioni o catalogazioni in base ai canoni del fantastico tradizionale, è possibile evidenziarne la modernità. Il tipo di approccio da noi seguito nell'analizzare questi Racconti fantastici, ci ha permesso di giungere ad una rivalutazione di questi testi spesso etichettati come produzione secondaria di un autore minore[1]. Superando

quindi la prospettiva di un fantastico fine a se stesso, inteso come pura evasione o come espressione dell'eccentricità di un autore ribelle e "scapigliato", abbiamo cercato di tracciare una linea di lettura che mette in luce come l'opera di Tarchetti si riveli anticipazione di temi della narrativa moderna.[2]

Su questa linea di lettura si potrebbe allora procedere ad una rilettura anche degli altri racconti "fantastici" di Tarchetti in modo da rivalutali nell'ambito della narrativa italiana ed europea moderna.

NOTE ALLA CONCLUSIONE

1 Tarchetti viene spesso relegato tra autori minori, dove l'etichetta di "scapigliato" assume connotazioni riduttive. La produzione tarchettiana poi, viene fatta coincidere con il romanzo Fosca, mentre tutto il resto viene poco considerato. I Racconti fantastici figurano assai spesso, secodo la critica, come tentativo fallimentare di imitazione dei grandi maestri del fantastico come Hoffmann e Poe. Si veda in proposito, ad esempio, l'introduzione di Ghidetti a Tutte le opere (45) o l'articolo "E.A. Poe e la scapigliatura lombarda" nel quale Rossi afferma che l'intento di Tarchetti nel comporre dei racconti fantastici è quello di "sfruttare un genere di facile effetto e successo" (125).

2 Ci riferiamo soprattutto ad autori come Pirandello e Calvino.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI TARCHETTI

Tarchetti, Igino Ugo. Tutte le opere. Bologna: Cappelli, 1967.

FONTI SECONDARIE

Benedetti, Carla. "L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti". La narrazione fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. 289-353.

Bettini, F. "Le componenti 'avanguardistiche' della narrativa di Tarchetti: tra novità ideologica e sperimentazione linguistica." Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del convegno S.Salvatore Monferrato . S.Salvatore Monferrato: S.Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

Bonifazi, Neuro. Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti- Pirandello- Buzzati. Ravenna: Longo 1982

ááááá. "L'errore nei Racconti fantastici di Igino Ugo Tarchetti." Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del convegno S. Salvatore Monferrato . San Salvatore Monferrato: Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

ááááá. "Introduzione" a I.U.Tarchetti Racconti fantastici. Milano: Guanda, 1977.

Bosco, Umberto. Realismo Romantico. Caltanissetta: Sciascia, 1967.

Branca, Vittore e Ossola, C. Gli universi del fantastico. Firenze: Vallecchi, 1988.

Caillos, Roger. Approches de l'imaginaire. Paris: Gallimard, 1974.

Calvino, Italo. "Introduzione" a Racconti fantastici dell'ottocento. Milano: Mondadori, 1983.

Camerino Columni, Marinella. "Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti." Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del convegno S.Salvatore Monferrato . San Salvatore Monferrato: Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

Ceserani, Remo. "A proposito dell'interpretazione psicanalitica di un racconto fantastico di I.U.Tarchetti." Studi in memoria di Luigi Russo. Pisa: Nistri-Lischi, 1974. 249-264.

ááááá. "Le radici storiche di un mondo narrativo." La narrazione fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.7-36

D'Agostini, M.E. "E.T.A. Hoffmann: l'Io ed i suoi vassalli infedeli" . I messaggeri dell'angoscia. Quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale. Roma: Bulzoni, 1983. 81-109

Farnetti, Monica. Il gioco del maligno. Firenze: Vallecchi, 1988.

Finzi, Gilberto. "Introduzione" a Racconti neri della scapigliatura. Milano: Mondadori, 1988.

Ghidetti, Enrico. "Introduzione" a Tutte le opere di I.U.Tarchetti. Bologna: Cappelli, 1967.

ááááá. "Immagini della follia nella narrativa italiana del secondo ottocento." Il Ponte. 42.6 (1986): 104-21.

ááááá. Tarchetti e la scapigliatura lombarda. Napoli: Libreria Scientifica, 1968.

Goggi, Gianluigi. "Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico." La narrazione fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. 75-175.

Guglielminetti, Marziano. "Il sociale, l'umoristico, il fantastico ed altro nell'opera di Igino Ugo Tarchetti." Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del convegno S.Salvatore Monferrato. San Salvatore Monferrato: Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

Hoffmann,E.T.A.. Fantasie- und Nachtstuecke. Muenchen: Winkler, 1960.

Lovecraft, Howard Phillips. Supernatural horror in Literature. New York: Dover, 1973.

Lughani, Lucio. "Per una delimitazione del 'genere'." La narrazione fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. 37-73.

Mariani, Gaetano. Storia della scapigliatura. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1967.

Milner, Max. La fantasmagorie. Essai sur l'utopique fantastique. Paris: PUF, 1982.

Moretti, Vincenzo. "Igino Ugo Tarchetti e il racconto fantastico. Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del convegno San Salvatore Monferrato. San Salvatore Monferrato: Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

ááááá. "Igino Ugo Tarchetti: la digressione e la reticenza." Rapporti. 2.3 (1974): 229-236.

Nardi, Piero. Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi. Milano: Mondadori, 1968.

Pandini, Giancarlo. "Narratori del 'fantastico' nel novecento italiano." Forum Italicum. 17.1 (1983): 13-28.

Poe Edgar Allan. Tales. New York, Chicago, Boston: Charles Scribner's Sons, 1927.

Rossi, Sergio. "E.A.Poe e la scapigliatura lombarda." Studi americani. 5 (1959): 119-129.

Solmi, Sergio. Della favola, del viaggio e di altre cose. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971.

Squarotti, G.B. "Problemi della narrativa tarchettiana." Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del convegno S.Salvatore Monferrato. San Salvatore Monferrato: Comune di S.Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

Tardiola, Giuseppe. "Il sogno, l'anima, la morte: una lettura dei Racconti fantastici di Igino Ugo Tarchetti." La rassegna letteraria. 7.93(1989): 96-107.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Éditions de Seuil, 1970.

Viazzi, G. "Lettura della 'Lettera U'." Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del convegno S.Salvatore Monferrato. San Salvatore Monferrato: Comune di S.Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, 1976.

Zangrilli, Franco. "Recensione". Teoria del 'fantastico' e il racconto fantastico in Italia. Canadian Journal of Italian studies. 7(1984): 165-167.